John Summerson

Architettura del Settecento

RUSCONI

Prima edizione aprile 1990

Titolo originale dell'opera
The Architecture of the Eighteenth Century
Thames and Hudson, 30-34 Bloomsbury Street, London WCIB 3QP

Tutti i diritti riservati
© 1969, 1986 Thames and Hudson Ltd
© 1990 Rusconi libri S.p.A., via Livraghi 1/b, 20126 Milano

Traduzione dall'inglese
di Alessandra Costa

ISBN 88-18-91026-4
Finito di stampare nel marzo 1990
da "La Tipografica Varese"

Sommario

1. Ascesa e tramonto del barocco 7
L'eredità del barocco romano - Rococò e razionalismo

2. L'architettura nell'età dell'assolutismo 17
Tre palazzi reali: Vienna, Stoccolma, Berlino - Le corti tedesche - Aspetti diversi dell'assolutismo

3. Testimonianze di fede 39
Il cattolicesimo nell'Europa Centrale - Una svolta classicistica: Italia e Francia - Spagna, Portogallo e America Latina - Il mondo protestante

4. Una pluralità di stili 75
Nobile semplicità - Oltre il neoclassicismo - Arte, natura e gotico - Il culto del cottage *- Archeologia, forme astratte e influenze esotiche*

5. Architettura e società: l'illuminismo 105
Teatri pubblici e teatri privati - Biblioteche e musei - Ospedali e prigioni - Architetture per il commercio

6. L'immagine della città 151
Pianificazione urbanistica e strategia politica - Il dissolversi del formalismo - Verso il futuro

Bibliografia essenziale 170

Referenze fotografiche 172

Indice dei nomi 173

Capitolo 1

Ascesa e tramonto del barocco

Nell'affrontare l'esame dell'architettura del Settecento considerandola come un fenomeno dotato di continuità e strettamente delimitato entro gli anni 1700 e 1800 si è indotti a cercare, a proprio sostegno, una qualche generalizzazione volta a definirne i contorni. Eccone un paio: 1) la prima metà del secolo fu pervasa dallo spirito e dalle forme del barocco, la seconda fu l'età del neoclassicismo; 2) le architetture caratteristiche della prima metà del secolo furono le chiese e i palazzi, mentre nella seconda metà le più rappresentative furono gli edifici pubblici e le sedi di organi istituzionali. La prima generalizzazione riguarda quindi lo stile, la seconda le tipologie edilizie. Si tratta di considerazioni complementari, la cui utilità risiede nella stessa genericità dell'assunto; sebbene a un esame più ravvicinato possano apparire velleitarie, non sono tuttavia prive di significato.

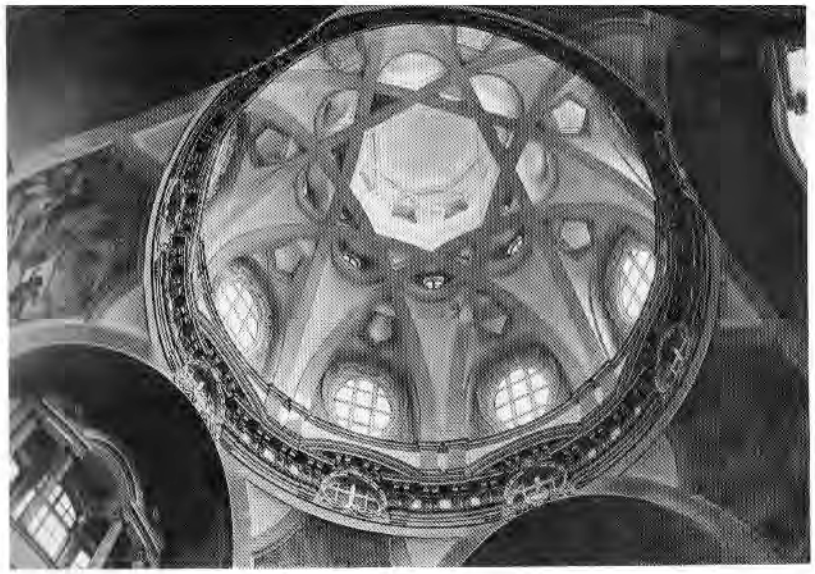
Lo stile è l'elemento che attira immediatamente l'attenzione, che risveglia la curiosità e stimola un approccio ricettivo. Consideriamo dunque innanzitutto l'aspetto stilistico. A cosa ci riferiamo esattamente quando parliamo di "barocco" e di "neoclassico"? Eviteremo di fingere che entrambi questi termini, di origine moderna, abbiano un significato preciso. Essi evocano semplicemente una determinata disposizione di spirito nei confronti di ciò di cui si sta parlando, e ciò è senz'altro utile. Il significato di tali definizioni dovrà comunque affiorare nel corso dell'esposizione e attraverso il confronto tra elementi sconosciuti e altri già noti al lettore. Nel caso del barocco, il noto appartiene, per i più, al secolo che precede quello di cui ci occupiamo. Ciò che accadde a Roma tra il completamento della facciata ovest di San Pietro da parte di Maderno, nel 1613, e la morte di Bernini nel 1680, fu di estrema importanza agli effetti dell'architettura europea per almeno due generazioni successive, sebbene in modi curiosamente differenti: talora traducendosi in ispirata e fedele

1 Gian Lorenzo Bernini, Sant'Andrea al Quirinale, Roma, 1658-1670. L'architettura del primo Settecento subì l'influsso dei grandi capolavori barocchi della fine del Seicento, tra cui la chiesa di Sant'Andrea. La pianta ovale, il gigantesco portale e le linee mosse della chiesa berniniana furono ripresi nei più tardi edifici barocchi dell'Europa centrale.

2 Gian Lorenzo Bernini, palazzo Odescalchi, Roma, iniziato nel 1664. Bernini fu il massimo esponente dell'architettura barocca in Italia. Le sue facciate, con le possenti lesene e le cornici fortemente aggettanti, vennero riprese nelle architetture di molte corti europee del Settecento.

3 Francesco Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane; la facciata è del 1665-1667. Le calcolate deformazioni degli elementi classici e il complesso gioco di partiti concavi e convessi introdotti dal Borromini sarebbero ricomparsi con varie trasformazioni nell'architettura rococò del Nord.

4 *A destra*: Guarino Guarini, cupola di San Lorenzo, Torino, 1668-1687. I costoloni della volta sono disposti a formare una stella a otto punte e appaiono quasi sospesi nel vuoto. Si tratta di un'idea, sviluppata a partire da suggestioni ispano-moresche, che s'inserisce nel contesto della ricerca barocca di una nuova poesia della luce.



accettazione, talora in uno sdegnoso rifiuto. Questi avvenimenti tanto significativi sono legati alle carriere di tre artisti: Pietro da Cortona, Francesco Borromini e lo stesso Gian Lorenzo Bernini. È soprattutto a questi tre maestri, insieme a Maderno, che per i posteri si collega il termine "barocco". Pur nella diversità dei rispettivi stili, essi furono accomunati da una magniloquenza espressiva, da una vivacità e una ricchezza d'invenzione tali da renderli protagonisti incontrastati del proprio tempo, una sfida da raccogliere per chiunque in seguito varcasse le Alpi dal Nord. Essi riassunsero in sé l'intera tradizione passata. Padroni e non schiavi dell'antico, furono i veri eredi di Michelangelo, gli ultimi attori sul palcoscenico creato da Bramante.

L'eredità del barocco romano

Non appena varchiamo la soglia dell'anno 1700 è indispensabile avere costantemente presente lo sfondo della Roma barocca: le piante borrominiane, nell'osservare le chiese della Germania meridionale, le facciate del Bernini e i suoi progetti per il Louvre, nel caso dei palazzi. Un elemento che è importante tenere presente è che i maestri del barocco non furono mai considerati come modelli accademici da imitare supinamente, bensì come innovatori, propulsori di libertà; anzi, le barriere che essi avevano infranto furono abbattute in modo ancor più radicale dai coraggiosi maestri dell'Europa centrale: Fischer von Erlach, i Dientzenhofer, Hildebrandt, Neumann, gli

Asam, Pöppelmann. Soprattutto le originali invenzioni di Borromini, che avevano spezzato le convenzioni del classicismo bramantesco ricomponendone i frammenti con esiti di strabiliante vivacità, divennero un punto di riferimento essenziale per avventurose formulazioni spaziali.

Per la storia dell'architettura settecentesca, di importanza non inferiore all'assorbimento del barocco romano fu il totale rifiuto di tale tradizione. Un esempio significativo in proposito è rappresentato dallo scozzese Colen Campbell, il quale, scrivendo a Londra nel 1715, dichiarava che gli italiani, ostinandosi nella ricerca di capricciose novità, avevano perso il gusto dell'architettura. E tra di essi era proprio Borromini a essere caduto più in basso di tutti, tentando in ogni modo di «corrompere l'umanità con le sue bizzarre e chimeriche bellezze, in cui le singole parti non hanno alcuna proporzione, le forme solide sono prive di veri sostegni, i cumuli di materiale senza vigore, gli ornamenti eccessivi e scevri di ogni grazia e l'insieme manca del tutto di simmetria».

Il duro intervento di Campbell ci conduce bruscamente alla questione successiva: il significato del neoclassicismo. Nel condannare con tanta fermezza le carenze del barocco romano, quale modello raccomandava Campbell come alternativa? La risposta è semplice. Le basi fondative dell'architettura, affermava, andavano rintracciate nell'antichità classica. Vitruvio ne era stato il divulgatore e aveva trovato in Palladio un geniale interprete moderno, mentre in Inghilterra uno solo era l'architetto che aveva compreso tutto ciò: Inigo Jones. La fedeltà alla triade Vitruvio-Palladio-Jones incarnava dunque, almeno per gli inglesi, la vera essenza dell'architettura. Campbell suffragava la propria filosofia con gli esempi (tra cui anche alcune sue opere) che aveva prescelto per illustrare il suo *Vitruvius Britannicus*. Non si dilungava a decantarne i pregi, limitandosi a definire, in modo persino ingenuo, un punto di vista che, confidava, sarebbe stato accolto positivamente nell'Inghilterra del 1715. E così fu.

Sarebbe naturalmente errato ritenere che le opinioni di Campbell rappresentino un preciso riflesso dell'ideale neoclassico e che principi di tal genere abbiano avuto origine in Inghilterra. Ciò che *è* neoclassico in Campbell è la convinzione che fosse importante, per usare le sue stesse parole, «giudicare veracemente del merito delle cose sulla base della ragione». Per Campbell l'antico incarnava la razionalità e il suo recupero rappresentava un abuso se non implicava il rispetto di tale componente razionale. Non si trattava di un punto di vista nuovo. L'assimilazione letterale dell'antico in quanto sintesi perfetta di ogni fondamentale sapienza costruttiva era già stata recepita in Francia ed era stata oggetto di discussione nei cenacoli intellettuali francesi per lungo tempo, almeno dall'epoca della fondazione da parte di Luigi XIV dell'Académie Royale d'Architecture, nel 1672. La *querelle* aveva coinvolto tra gli altri il presidente dell'Académie, François Blondel, e l'architetto cui viene principalmente riferito il progetto del prospetto orientale del Louvre: Claude Perrault. L'edizione francese di Vitruvio curata da Perrault, da un lato, e il *Cours d'Architecture* di Blondel dall'altro avevano innescato un dibattito non più spentosi, che aveva condotto al rapido diffondersi dell'idea che alla base del culto per l'architettura classica dovessero porsi alcune distinzioni di vitale importanza. Si trattava grosso modo di distinguere tra un uso razionale e un uso letterale dell'antico, laddove con "razionale" si intendeva in questo caso una concezione dell'architettura antica come linguaggio sviluppatosi a partire da esigenze costruttive specifiche e quindi suscettibile di continue modifiche, mentre "letterale" implicava l'accettazione delle forme classiche come qualcosa di assoluto e inalterabile. Naturalmente nessuno dei due schieramenti riuscì ad assicurarsi una vera e propria vittoria sull'altro. L'importanza del fenomeno consiste nell'esistenza stessa di un tale dibattito.

Il ruolo svolto dalla Francia nell'ambito dell'architettura del Settecento non è così ovvio come talora si ritiene. Certamente Parigi godette per tutto il corso del secolo di enorme autorità, ma ciò si verificò più che altro sull'onda dei sensazionali trionfi riportati da Colbert sotto il regno di Luigi XIV. Gli interventi di François Mansart e di Le Vau, il Louvre e Versailles, Marly, il Collège Mazarin, gli Invalides, la Place des Victoires, la Place Vendôme, avevano assicurato a Parigi un primato assoluto in Europa in ambito architettonico. Tutto ciò appartiene tuttavia al Seicento e coinvolge tutt'al più una manciata di anni all'inizio del nuovo secolo. La maggiore personalità dell'ultima fase, Jules Hardouin-Mansart, morì nel 1708. Vi fece seguito un periodo di trenta-quarant'anni, in cui l'architettura francese subì scarsi mutamenti. L'Académie e le Manifactures Royales erano nelle mani di architetti che erano stati allievi di Mansart o avevano lavorato sotto la sua direzione. Robert de Cotte gli succedette nella carica di *premier architecte*, mentre l'altra personalità più influente del periodo fu Germain Boffrand. Entrambi incarnavano e difendevano una tradizione (quella che si può definire nel modo migliore come classicismo francese e che affonda le radici in de Brosse, in François Mansart e in Le Vau) e in qualche occasione diedero prova di originalità e vigorosa eloquenza.

Accadde talvolta che giungessero assai vicini a un linguaggio ba-

I tre edifici riprodotti in queste pagine esemplificano il moderato classicismo della Francia del Seicento in contrapposizione alle audaci innovazioni del barocco italiano.

5 Claude Perrault, prospetto orientale del Louvre, iniziato nel 1667.

6 Jules Hardouin-Mansart, chiesa degli Invalides, 1680-1691.

7 *Nella pagina a fronte*: veduta della reggia di Versailles, con le immense ali aggiunte da Mansart intorno alla fine del Seicento.

rocco, senza però impadronirsene mai completamente. Si mantennero fedeli alla tradizione, e il parametro di valutazione di tale lealtà rimase *le bon goût*, in cui senso comune e estrema razionalità si associavano al rifiuto di ciò che era semplice moda, per puntare (come sosteneva in termini alquanto banali lo stesso Boffrand) il più lontano possibile, sulla strada che conduce dal buono all'ottimo.

In questo contesto il *grand siècle*, con i suoi prestigiosi conseguimenti, conservava tutta la sua autorità, ma ben poco rimaneva delle sue ambizioni e della sua creatività, per le quali sussistevano del resto ormai scarse opportunità di espressione. Era importante comunque che esistesse una *auctoritas* di qualche tipo, e il classicismo francese rimase quindi una forza viva e rispettata, cui attinsero frequentemente architetti di ogni parte d'Europa. Solo l'Inghilterra, in cui dominava l'equazione Vitruvio-Palladio-Jones, ignorò tale autorità.

Rococò e razionalismo

Si è detto come nei decenni immediatamente successivi alla morte di Luigi XIV l'architettura francese subisse pochi sviluppi. È necessario tuttavia aggiungere che, perlomeno in una direzione, si mosse molto bruscamente e il mutamento diede origine allo stile rococò. In principio si manifestò molto chiaramente come una versione grottescamente manierata dello stile Luigi XIV svuotato di ogni consistenza e dotato della qualità impalpabile degli arabeschi antichi. Le pesanti volute si trasformarono in sinuose curve serpentinate, i pannelli massicci in sottili *boiseries*. Si aprì in seguito una fase di maggiore vivacità. Un giovane e brillante apprendista di Mansart, Gilles-

Marie Oppenordt, fu inviato nel 1692 a Roma, all'Académie Française, dove, anziché concentrarsi sull'antico, si dedicò a studiare alcuni aspetti marginali delle eccentriche soluzioni borrominiane, facendo quindi ritorno a Parigi con una singolare propensione a enfatizzare gli elementi accessori degli schemi decorativi, così da rendere la cornice architettonica pressoché superflua. Una volta svelata questa possibilità non si videro più limiti al suo sviluppo, almeno fino alla metà del secolo, quando il rococò, inghiottito dalla marea crescente del neoclassicismo, scomparve nel disdegno generale. Per un certo periodo questo stile fu comunque accolto in Francia anche da architetti come de Cotte e Boffrand (seppure solo negli interni e nelle architetture da giardino). I maggiori esponenti del rococò dopo Oppenordt furono Meissonnier e Cuvilliés. Quest'ultimo esportò più tardi il rococò a Monaco, dando vita a una scuola nettamente distinta da quella parigina, e che raggiunse esiti di spettacolare splendore. Di fatto quasi tutte le corti europee conobbero una fase rococò. La stessa Inghilterra non vi rimase completamente immune e alcune pregevoli esempi di rococò si ebbero anche in Irlanda.

Oltre alla "grande maniera" del classicismo francese e oltre al rococò, si andò sviluppando in Francia nei primi anni del secolo un altro fenomeno, cui fu prestata scarsa attenzione all'epoca e purtuttavia denso di risvolti per il futuro. Si trattava di un nuovo radicalismo filosofico, emerso dal dibattito teorico concernente l'esatta definizione del concetto di architettura razionale. La prima voce chiara e decisamente radicale venuta alla ribalta fu quella dell'abate de Cordemoy, il quale nel 1706 pubblicò il suo *Nouveau Traité de toute l'architecture*, in cui proponeva un sistema rivoluzionario. L'intera tradizione architettonica rinascimentale, che intendeva la facciata come *représentation* (pilastri, semicolonne, finti coronamenti), era destinata a essere spodestata. Spingendosi ancor più oltre, anche l'arco doveva essere completamente abbandonato. L'architettura doveva tornare a quello che Cordemoy riteneva essere lo stile greco, con le relative limitazioni. Un'architettura fondata quindi sul binomio colonna-architrave, con una rigorosa articolazione di tutti gli elementi e scarsa o nessuna ornamentazione.

Una filosofia di questo genere, emersa in quella che era anche l'età di Jules Hardouin-Mansart, non poteva certo sperare in un pronto riscontro nell'architettura pratica. Cordemoy aveva comunque lanciato una sfida ricca di significato. In un certo senso si trattava di una sfida analoga a quella del rococò, ma di segno opposto. Il rococò offriva un immediato strumento di evasione visiva dalla tradizione in un mondo di fantasie lineari, cui fu lasciata libera espressione in deliziose divagazioni attraverso saloni e gallerie. Le teorie di Cordemoy non offrivano invece alcuna via di fuga se non un radicale smantellamento dell'intera tradizione dell'accademia e del *bon goût*.

Il portato finale delle tesi sostenute da Cordemoy fu, alla metà del secolo, l'esplosione di una controversia scatenata da un altro ecclesiastico francese, l'abate Laugier, il cui *Essai sur l'architecture* del 1752, che attingeva largamente alle idee di Cordemoy, assurse a immediata popolarità, fu tradotto in inglese e in tedesco e divenne un manuale di testo per tutte quelle varie correnti di sviluppo oggi raccolte sotto l'etichetta di neoclassicismo. Il neoclassicismo coinvolse tuttavia, come vedremo, ben più che semplici teorie da manuale. Implicò da un lato un'indagine archeologica di vaste dimensioni e dall'altro una libera estrinsecazione inventiva, il purismo degli architetti palladiani inglesi e le vertigini fantastiche di Piranesi. Cardine di tutto il movimento rimasero comunque le tesi di Cordemoy e Laugier sull'architettura come sistema totalmente razionale, ragionevolmente funzionale quanto la capanna di legno che l'uomo primitivo aveva concepito per trovare riparo in un luogo asciutto. Il seme piantato nel 1706 da Cordemoy nel terreno rinascimental-barocco si riprodusse e si moltiplicò fino a diventare così forte da sopravvivere alla decadenza di quel mondo e da modificare a lungo termine l'orientamento dell'architettura, rendendo inevitabili le difficili rivoluzioni del secolo XIX e possibili le conclusioni che derivarono nel secolo XX.

8 Il frontespizio dell'*Essai sur l'architecture*, 1755, di Marc-Antoine Laugier illustra la teoria circa l'origine dell'architettura, derivata dalla "capanna rustica" costruita con tronchi e rami d'albero. L'ipotesi risaliva già a Vitruvio stesso, ma Laugier se ne servì per suffragare la sua convinzione che le colonne dovessero manifestare chiaramente la propria funzione portante e che le lesene e ogni elemento architettonico "di superficie" fossero un'assurdità del tutto irrazionale.

Capitolo 2

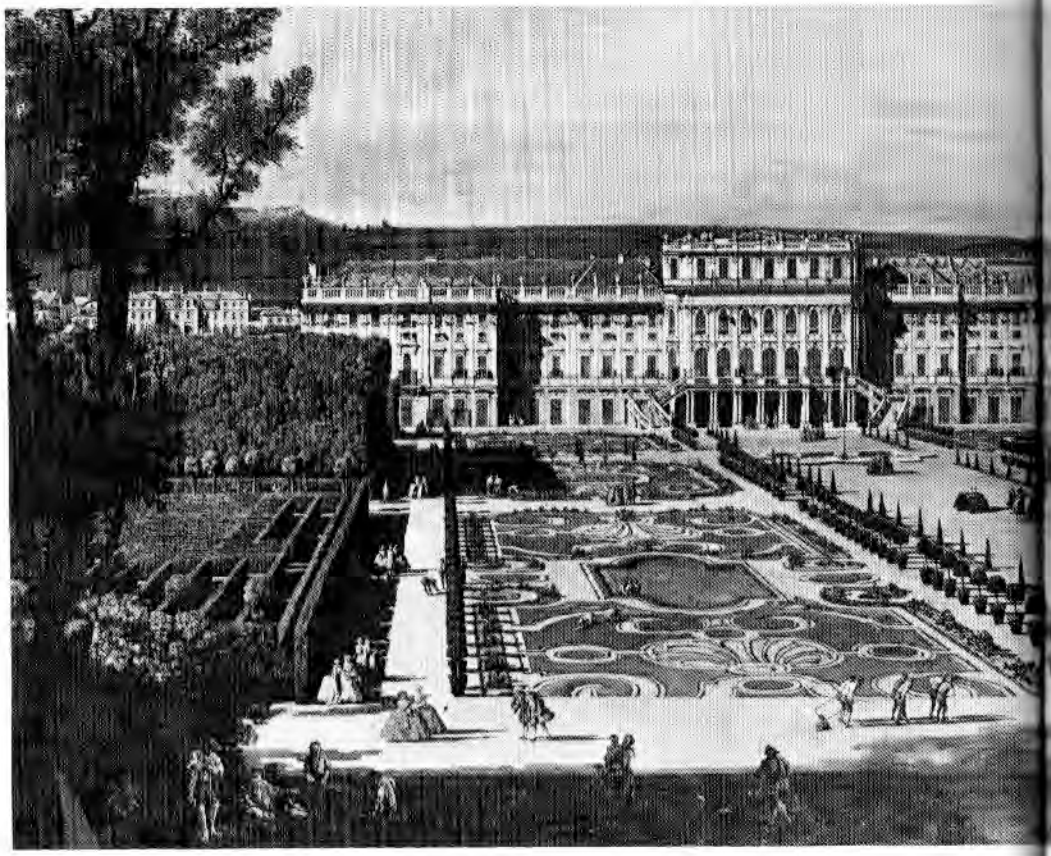
L'architettura nell'età dell'assolutismo

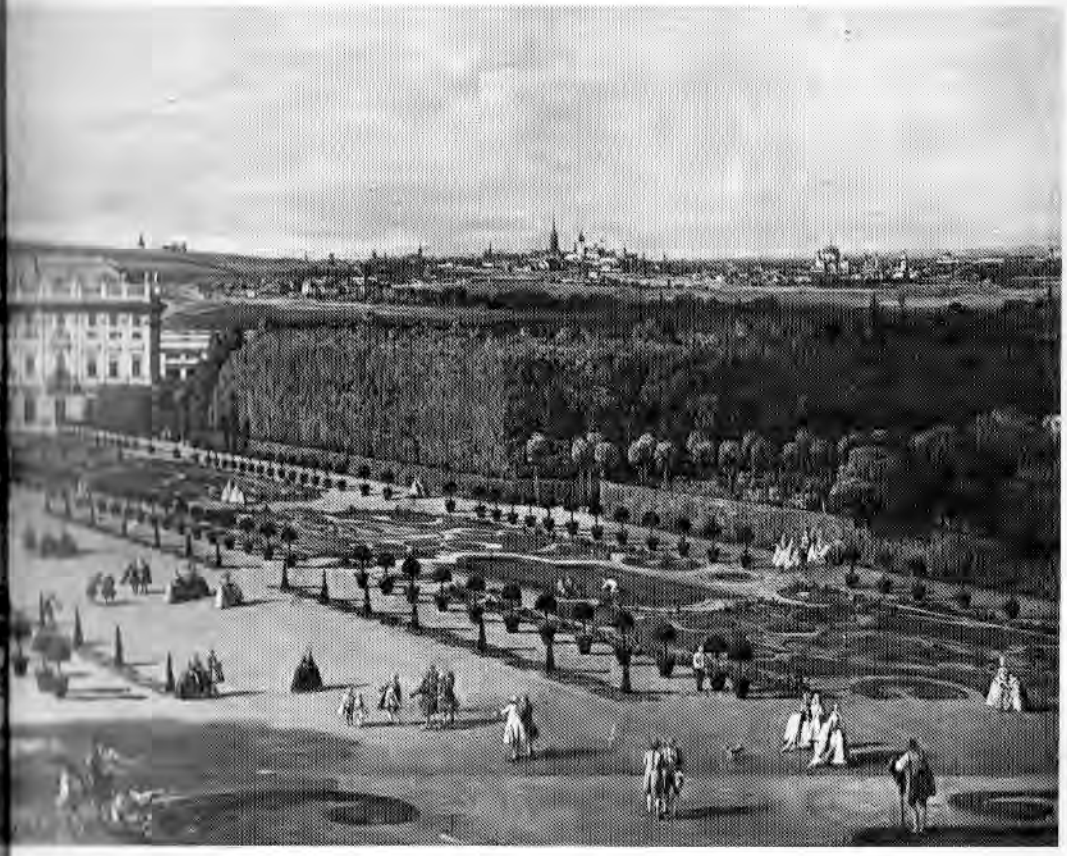
Riassumendo in breve quanto detto finora, abbiamo visto come il Seicento lasciasse in eredità al secolo successivo il barocco, e come tale stile dovesse in seguito subire gli attacchi esterni di teorie radicali d'impronta razionalistica e venisse eroso dall'interno da mutamenti inerenti il suo stesso carattere. Prendiamo ora in considerazione alcuni edifici in cui questo processo si manifesta concretamente. Esamineremo innanzitutto i palazzi.

Tre palazzi reali: Vienna, Stoccolma, Berlino

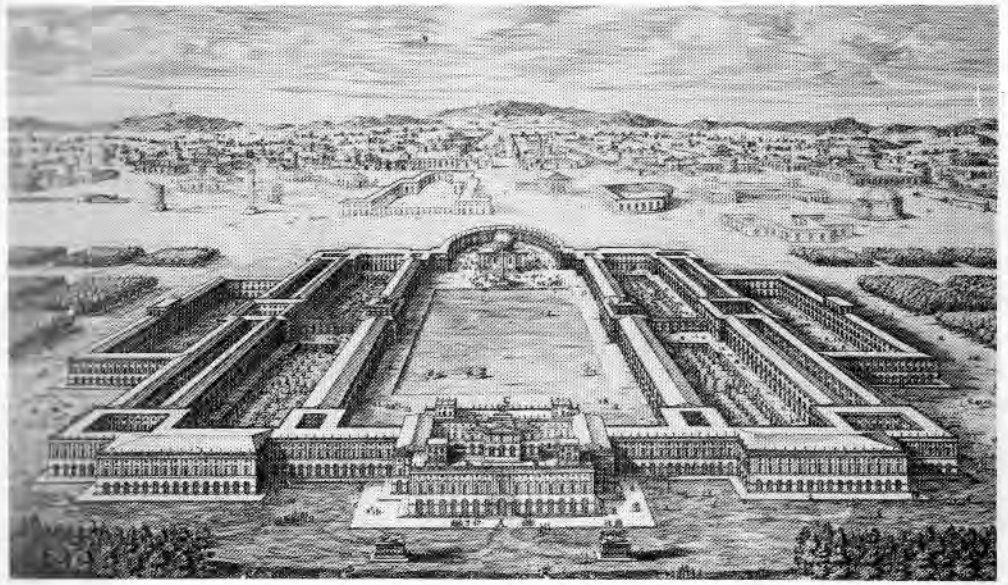
Nell'anno 1700 tre grandi residenze reali erano in fase di costruzione a Vienna, a Stoccolma e a Berlino. Se gettiamo uno sguardo alle motivazioni che furono alla base di questi progetti e ne consideriamo i risultati sotto il profilo architettonico, avremo modo di comprendere alcuni dei principi essenziali che contraddistinsero nel Settecento questa tipologia edilizia. Cominciamo da Vienna. Sotto il regno dell'imperatore Leopoldo I la città riuscì finalmente ad allontanare la minaccia turca, e dopo la liberazione di Vienna dall'assedio del 1683 l'esplosione di ottimismo e di orgoglio nazionale che ne derivò ebbe immediati riflessi sull'attività edilizia. I due massimi modelli di riferimento nel campo dell'architettura erano Parigi e Roma, e già nel 1691 un letterato viennese proclamava con orgoglio che la capitale imperiale aveva ormai superato in prestigio la prima e perlomeno eguagliato la seconda. Nel 1695 fu dato inizio alla costruzione del palazzo di Schönbrunn. Sorto al di fuori della città, una sorta di Versailles viennese, l'edificio manifesta palesemente l'intento di rivestire la dignità imperiale di un simbolo non meno straordinario di Versailles. Il progetto di Schönbrunn si deve all'architetto J.B. Fischer von Erlach. Figlio di uno scalpellino-scultore, egli stesso aveva esordito inizialmente come scultore e aveva trascorso dodici anni in Italia. Una chiave per comprendere il suo personale approccio all'architettura e l'atmosfera dell'ambiente in cui si trovò a operare ci

9 Luigi Vanvitelli, scalone della reggia di Caserta, 1751-1774 (vedi pianta *fig. 32*). Con l'avvento del barocco, lo scalone ottenne finalmente il meritato rilievo come autonomo elemento architettonico, giungendo talora ad occupare spazi bizzarramente grandiosi con intenti di puro fasto architettonico.





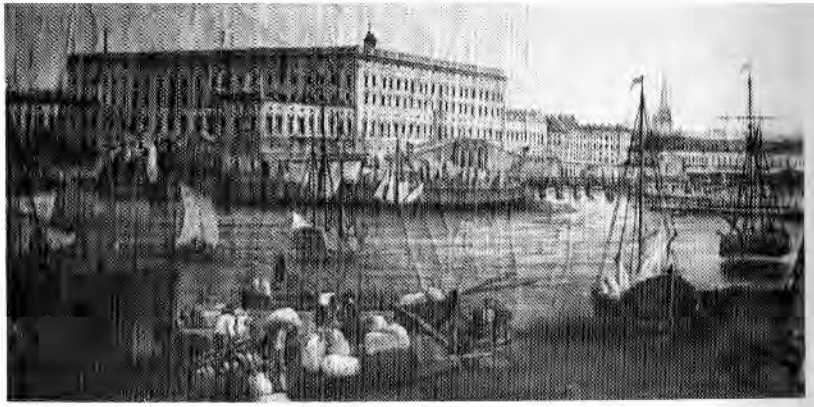
10, 11 Il palazzo di Schönbrunn, la "Versailles viennese", fu iniziato nel 1695 e innalzò il prestigio dell'imperatore Leopoldo a un livello pari a quello di Luigi XIV. Il progetto fu opera dell'architetto J. B. Fischer von Erlach, il quale guardò al Bernini come fonte d'ispirazione. Il prospetto che si affaccia sui giardini, qui riprodotto in un dipinto del Bellotto (1759), fu modificato nel 1744-1749 ma la lunga fila di lesene che anima la facciata si deve a Fischer. Sullo sfondo è visibile la città di Vienna con la Karlskirche sulla destra, dello stesso Fischer (*figg. 34, 35*). Nel 1721 Fischer aveva pubblicato una serie di incisioni che illustravano la storia dell'architettura universale, intitolata *Entwurf einer historischen Architektur*, il cui scopo dichiarato era tuttavia «di ispirare l'artista più che informare lo studioso». La veduta della *Domus Aurea* di Nerone (*a destra*) presenta affinità con Schönbrunn, e l'analogia sarebbe stata ancora più stretta se il progetto originario di Fischer fosse stato realizzato.



12, 13 Il palazzo reale di Berlino, iniziato nel 1698 da Andreas Schlüter per incarico di Federico I re di Prussia, sorgeva nel cuore della nuova capitale del nuovo sovrano. Uno dei lati (*sopra*), la cui monotona successione di finestre era interrotta soltanto da sezioni in aggetto con grandi colonne, si affacciava su una piazza d'onore. L'ingresso principale (*a sinistra*), più tardi coronato da una cupola, prospettava invece sul fiume.

è offerta da un'opera di notevole interesse pubblicata dallo stesso Fischer von Erlach in età già avanzata, intitolata *Entwurf einer historischen Architektur* (1721). Si tratta di una storia illustrata dell'architettura universale, comprendente, oltre alla ricostruzione delle sette meraviglie del mondo, ogni sorta di insolite testimonianze architettoniche, da Stonehenge, alla chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli, alla città di Pechino. A tutto ciò vanno aggiunte le splendide incisioni relative a progetti dello stesso Fischer von Erlach. Siamo evidentemente di fronte all'opera di un uomo che si stimava ai vertici dell'architettura di ogni tempo.

Schönbrunn riecheggia Versailles nella pianta, nella grande galleria e nell'interminabile (seppure non così monotona) fila di pilastri del prospetto che si affaccia sul giardino. L'edificio sembra inoltre riflettere l'idea che Fischer si era fatto del primitivo aspetto della *Domus Aurea* di Nerone, così come descritta nel suo libro. In altre parole si potrebbe dire che Schönbrunn si ricollega sul piano del significato politico a Versailles e sotto il profilo rievocativo-espressivo alla Roma imperiale.



14 Il palazzo reale di Stoccolma, iniziato per volere di Carlo XII di Svezia nel 1697, fu opera dell'architetto Nicodemus Tessin. Tessin aveva lavorato a Roma sotto la guida del Bernini e fu infatti il barocco romano a servirgli da modello per il palazzo, mescolato con echi e ricordi del Louvre.

Roma e Parigi, Parigi e Roma, questi erano i punti focali dell'immaginazione degli architetti dell'epoca, sebbene in questo caso Roma significasse piuttosto Bernini che i Cesari, come possiamo riscontrare chiaramente a Stoccolma. Nel 1693 Carlo XI di Svezia aveva ottenuto ufficialmente il potere supremo, e con una lunga serie di successi militari alle spalle il paragone con Luigi XIV non appariva improprio. Carlo aveva inoltre limitato il potere dell'aristocrazia svedese (così come aveva fatto Luigi XIV in Francia); il suo assolutismo imponeva uno scenario di contorno adeguatamente rappresentativo. Il sovrano non era un uomo particolarmente colto, ma disponeva di un architetto di talento: Nicodemus Tessin II. Figlio di un altro architetto di corte, Tessin aveva studiato a Roma sotto la guida di Bernini e nel 1687 era stato a Parigi. Ben presto fu incaricato di ristrutturare il vecchio castello di Stoccolma, che nel 1697 andò tuttavia distrutto in un incendio. Nello stesso anno Carlo XI morì, e nei primi tre pacifici anni di regno del suo successore, Carlo XII, ebbe inizio la costruzione di un nuovo palazzo reale. Modello ispiratore, trattandosi in questo caso di una residenza urbana, fu il Louvre: il cortile d'onore di Stoccolma è grande circa due terzi quello del Louvre. L'esterno si rifà tuttavia al barocco romano, non francese, con una fedeltà d'ispirazione ai principi originari superiore a ogni altro palazzo dell'Europa centrale. I prospetti abbondano di "citazioni" riprese dal palazzo Odescalchi del Bernini e dal palazzo Sciarra di Antonio da Labacco. Gli interni, il cui completamento fu ritardato dai molti conflitti in cui Carlo XII rimase coinvolto, sono invece per lo più di stile francese. Tessin importò decoratori e artigiani dalla Francia e dopo la sua morte, avvenuta nel 1728, il figlio ne continuò l'opera,

sempre allineandosi ai modi francesi. Il palazzo reale rimane comunque un monumento del barocco romano; parzialmente anacronistico e del tutto fuori luogo, massiccio e piatto quanto il Quirinale, domina con la sua mole l'intera città di Stoccolma.

È probabile che Berlino debba parecchio all'esempio di Stoccolma. In questo caso alle origini del progetto per un palazzo vi fu l'ambizione del principe elettore del Brandeburgo, Federico III, ansioso di acquisire uno stile di vita regale. La costruzione di un palazzo in qualche modo paragonabile al Louvre apparve in tal senso un'opportuna mossa preliminare. Federico si rivolse ad Andreas Schlüter, scultore e architetto di talento, i cui esordi e i cui primi anni di attività a Varsavia rimangono oscuri. Schlüter progettò un immenso edificio a pianta rettangolare con due cortili, più lungo ma meno ampio del Louvre (di larghezza tuttavia identica al palazzo reale di Stoccolma). Schlüter riuscì a costruire soltanto uno dei due cortili, poiché in seguito al crollo di una torre di concezione troppo audace fu sollevato dall'incarico. Del palazzo reale di Berlino non ci rimane nulla: fu deliberatamente distrutto nel 1945 per ragioni politiche (le stesse, sia pure in un contesto diverso, per le quali era stato edificato).

Può essere utile paragonare i tre palazzi di Vienna, Stoccolma e Berlino con un quarto edificio che non fu mai costruito. Nel 1698 il vecchio palazzo di Whitehall a Londra fu divorato da un incendio (così come era accaduto per il castello di Stoccolma l'anno precedente) e il sovrintendente alle fabbriche reali, Christopher Wren, predispose un progetto per la costruzione di un nuovo palazzo, destinato a coprire l'intera superficie dell'edificio precedente e a inglobare anche la Banqueting House di Inigo Jones, miracolosamente risparmiata dal fuoco. Non sorprende che il palazzo non venisse mai costruito: l'era dell'assolutismo in Inghilterra si era ormai conclusa. Del progetto ci rimangono tuttavia i disegni, che ne rivelano la straordinaria originalità; senza dubbio meno compiuto di quelli di Fischer, Tessin o Schlüter, appare però splendidamente espressivo nell'audacia dell'articolazione architettonica. Come a Stoccolma e in una certa misura a Berlino, anche qui traspare l'influenza del Bernini.

Le corti tedesche

I tre palazzi di cui abbiamo appena parlato, quattro, se vogliamo includere anche Whitehall, concepiti al volgere del secolo, introducono un'epoca di grande splendore per la dimora principesca che sarebbe durata cinquant'anni. A fornire i principi fondamentali sono sempre Parigi e Roma (e talora, naturalmente, gli stessi architetti), ma nei territori di lingua tedesca emergono in questo periodo alcune

personalità di geniale talento, che spingono il barocco su sentieri nuovi e originali. Tre di essi nacquero a pochi anni di distanza l'uno dall'altro. Mathaeus Daniel Pöppelmann, originario della Vestfalia, ma trasferitosi poi a Dresda, nacque nel 1662. Johann Lukas von Hildebrandt nacque a Vienna nel 1663 e nello stesso anno nacque anche Johann Dientzenhofer, appartenente a una famiglia di architetti di origine praghese emigrati in Baviera e in Franconia. Se cerchiamo altri nomi da affiancare a questi al di fuori dell'Europa centrale, in Italia non ne troviamo nessuno e in Francia soltanto quello di Germain Boffrand, nato nel 1667 e del tutto in linea, sul piano stilistico, con la tradizione di Mansart. Se però ci spingiamo fino in Inghilterra vi troviamo John Vanbrugh, nato nel 1664, e il suo assistente Nicholas Hawksmoor, nato nel 1661, entrambi singolarmente vicini, nello spirito e nello stile, ai contemporanei tedeschi e austriaci.

Tra tutti, il primo ad affermarsi fu Hildebrandt, che incarnava un nuovo tipo di architetto. Figlio di un capitano tedesco arruolatosi nell'esercito genovese, non aveva alcun retroterra tecnico-artigianale; divenuto allievo di Carlo Fontana a Roma si era poi dedicato a studi di ingegneria militare. Il suo capolavoro resta il Belvedere superiore di Vienna, costruito nel 1721-1722 per il principe Eugenio. Hildebrandt fu seguace di Fischer nella pratica ma non nella sua romantica adesione alla storia. Fu anzi molto orientato verso la contemporaneità: si servì raramente degli ordini tradizionali e ottenne gli esiti migliori soprattutto giocando brillantemente con la decorazione barocca e manieristica che aveva conosciuto a Genova e a Torino. A questo punto, il barocco di Hildebrandt si scioglie rapidamente nel rococò. La decorazione diviene un elemento sostanziale, come nel rococò francese di Oppenordt. Nella scalinata del Belvedere non compare alcun ordine classico. I pilastri dell'ingresso inferiore sono costituiti da statue di giganti accovacciati; la volta al di sopra della scala stessa poggia su "erme" con busti umani e le linee architettoniche sono sommerse dal libero intrecciarsi della decorazione a rilievo in stucco. L'esterno è necessariamente di impostazione più rigida, ma la brillante definizione di ogni singolo partito architettonico annulla l'austero rigore delle convenzioni. Si deve a Hildebrandt quella sintesi austriaca di barocco e rococò, che si esprime nei suoi esiti più maturi proprio nel Belvedere.

Hildebrandt ci conduce quasi naturalmente a Pöppelmann e alla sua più bizzarra creazione: lo Zwinger di Dresda. I progetti per un palazzo commissionato da Augusto il Forte e destinato a rivaleggiare con quelli di Stoccolma e Berlino furono messi a punto non appena Augusto divenne elettore di Sassonia, nel 1694. Guerre continue fe-

15, 16. Il Belvedere superiore di Vienna fu costruito nel 1721-1722 per il principe Eugenio da Lukas von Hildebrandt, il successore di Fischer von Erlach. Il profilo spezzato, la bizzarra sezione centrale e i padiglioni coperti da cupole preannunciano già il rococò. Nell'ingresso, i grotteschi "atlanti" che sorreggono la volta introducono una nota fantasiosa che diverrà ricorrente in tutto il barocco tedesco.

17 Lo Zwinger di Dresda, qui in un dipinto del Bellotto. Lo Zwinger era un padiglione sorto accanto al palazzo antistante uno spazio aperto destinato ai tornei equestri e alle celebrazioni ufficiali. Fu progettato da Mathaeus Daniel Pöppelmann, ma al risultato finale contribuì in misura non meno rilevante la decorazione scultorea di Balthasar Permoser.

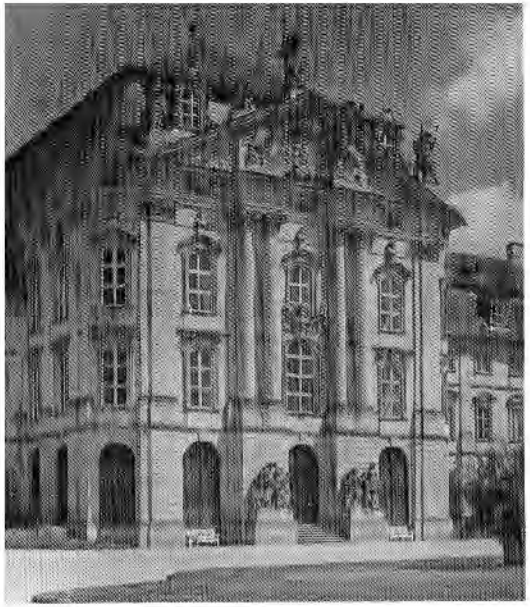
cero tuttavia sì che i lavori fossero rinviati fino al 1709. A quest'epoca era già subentrato Pöppelmann che nel 1710 fu inviato a Vienna e a Roma per un viaggio di studio, mentre intanto proseguiva la costruzione dello Zwinger: la Kronentor fu costruita nel 1713 e nel 1716 fu iniziato il Pavillion. Lo Zwinger rappresenta solo una sezione di un palazzo, un'appendice, il cui unico scopo era quello di fungere da arena per i tornei equestri, con una tribuna (il Pavillion) e un ingresso d'onore per le cerimonie (la Kronentor). Dal Medioevo in poi non esiste probabilmente nessun altro edificio in cui architettura e scultura si fondono con altrettanta immediatezza. I partiti architettonici sono alquanto rigidi e nel proporzionamento degli ordini non compaiono sensibili distorsioni; la struttura è tuttavia magistralmente polverizzata allo scopo di armonizzarla alle linee fluenti della decorazione scultorea. Quest'ultima è opera di Balthasar Permoser, ma dal punto di vista dell'effetto complessivo è difficile stabilire dove si esaurisca l'opera dell'architetto e dove inizi quella dello scultore. Lo Zwinger fu distrutto quasi totalmente durante i bombardamenti del 1944 e ricostruito con buoni risultati nel dopoguerra.

Le ragioni all'origine di un'impresa architettonica di questo genere sono nel caso dello Zwinger relativamente ovvie, se si considerano le ambizioni dinastiche quasi ridicole coltivate da Augusto il Forte, il quale, non pago di essersi assicurato il trono di Sassonia, riuscì a farsi eleggere re di Polonia, perdendo e riconquistando in seguito tale titolo fino al 1733, quando morì. Committenti di questo genere non chiedevano altro che qualcosa che risultasse di immediato effetto spettacolare e fu esattamente ciò che ottennero: uno spettacolo di geniale splendore. L'architettura era un elemento essenziale nel gioco del potere, l'unico cui, per un sovrano assolutista e dotato di energie così fuori del comune qual era Augusto, valesse la pena di prender parte.

In quest'epoca la mania delle stravaganze appare assai diffusa nell'ambito dell'architettura di palazzi. Lo vediamo per esempio a Pommersfelden, vicino a Bamberga, dove l'elettore arcivescovo di Magonza, personalità peraltro di scarso rilievo, confessava una vera passione per l'architettura, «una follia molto costosa, ma d'altra parte ognuno ha le sue debolezze». Il palazzo di Pommersfelden, costruito tra il 1711 e il 1718, fu progettato da Johann Dientzenhofer, non senza però l'intervento di Hildebrandt, cui si deve la scalinata.

Sono proprio edifici di questo tipo, non certo paragonabili alla scala dei grandi palazzi reali, che invitano a considerare i rapporti tra il barocco tedesco e due dei maggiori edifici di John Vanbrugh: Castle Howard (iniziato nel 1699) e Blenheim Palace (iniziato nel 1705). Non vi è alcun legame diretto di derivazione e tuttavia vi si riscontra la medesima audacia nell'organizzazione spaziale. Basta paragonare la coppia di enormi colonne di stile corinzio di Dientzenhofer, che s'incuneano nel coronamento della facciata interrompendone la continuità, con la coppia di pilastri, sempre corinzi, di Vanbrugh a Blenheim, che spezzano in modo ancor più deciso il timpano sovrastante l'ingresso. Oppure confrontare il modo in cui la scalinata di Pommersfelden è concepita come un volume indipendente, analogamente all'ingresso di Castle Howard, anche se in un caso la scala è racchiusa all'interno di tale spazio, mentre nell'altro è lo spazio stesso che penetra le scalinate su entrambi i lati. Si sarebbe portati a supporre che architetti di una stessa generazione (com'è appunto il caso di Vanbrugh, Dientzenhofer e dello stesso Hildebrandt) ricercassero intuitivamente, in una data situazione, le medesime soluzioni, pur accostandovisi dalle estremità opposte dell'Europa.

L'intera questione dell'interpretazione delle forme barocche in ambito tedesco viene alla ribalta in modo ancor più deciso quando arriviamo all'esame delle opere di un architetto di oltre vent'anni più giovane rispetto a quelli considerati finora: Balthasar Neumann, nato nel 1687. Come Hildebrandt (e anche Vanbrugh, del resto) Neu-



18, 19 Il palazzo di Pommersfelden fu costruito nel 1711-1718 da Johann Dientzenhofer su commissione dell'arcivescovo-elettore di Magonza. Lo scalone (*a destra*), opera di Hildebrandt, forma una sorta di "gabbia" ad arcate al centro del palazzo.

20, 21 Blenheim Palace e Castle Howard, due palazzi inglesi progettati da John Vanbrugh. Come a Pommersfelden, anche a Blenheim (*in basso a sinistra*) troviamo un gigantesco ordine corinzio, che in questo caso tuttavia poggia direttamente a terra e sostiene un vero e proprio timpano. Lo scalone di Castle Howard (*in basso a destra*) è, come a Pommersfelden, una "gabbia" di pietra, ma in questo caso le scale si sviluppano esternamente, anziché all'interno della "gabbia".

22, 23 La residenza di Würzburg, forse il più splendido fra tutti i palazzi tedeschi. Il soffitto che sovrasta la scalinata (*a destra*) fu affrescato nel 1737 da Giambattista Tiepolo, che decorò anche la Kaisersaal.

mann aveva fatto esperienza come architetto militare prima di entrare al servizio del nuovo principe-vescovo di Würzburg, appena eletto, il quale caso vuole appartenesse ai Schönborn, la stessa famiglia di straordinari costruttori cui appartenevano i maestri che avevano lavorato a Pommersfelden. Il vescovo era posseduto da un'analoga divorante passione per l'architettura e diede inizio ai lavori di costruzione della ciclopica residenza di Würzburg nel 1719. Neumann ne fu il responsabile esecutivo, ma il progetto passò attraverso molte mani, tra cui quelle del grande Boffrand a Parigi e di Hildebrandt a Vienna. In questo edificio, il più maestoso e compiuto tra tutti i palazzi di area germanica, troviamo rispecchiate Versailles, Schönbrunn e il Belvedere. La genialità dello stesso Neumann risalta in modo particolare nella scalinata, che s'innalza in una singola rampa dalla bassa volta dell'ingresso debolmente illuminato per poi biforcarsi in due rampe più strette che sboccano al piano superiore in un ambiente sui cui soffitti volteggiano le figure degli splendidi e immensi affreschi del Tiepolo.

Dopo Neumann, delle cui architetture sacre parleremo in un capitolo successivo, il barocco tedesco in architettura, l'equilavante di Bach e di Händel in musica, difficilmente avrebbe potuto raggiungere esiti più alti. Ci resta però da considerare ancora quell'appendice

24, 25 Il rococò è uno stile di tale esuberanza nell'ornamentazione architettonica che quest'ultima tende a identificarsi con gli stessi edifici in cui è presente. Si distingue per le forme mosse e ondulate, le curve serpentinate, la decorazione a *rocaille* che evoca concrezioni di corallo e conchiglie, e appare altrettanto evanescente nei colori quanto nella consistenza. I due esempi illustrati qui sopra sono opera di François de Cuvilliés: la palazzina di Amalienburg e la Reichenzimmer nella residenza reale di Monaco.

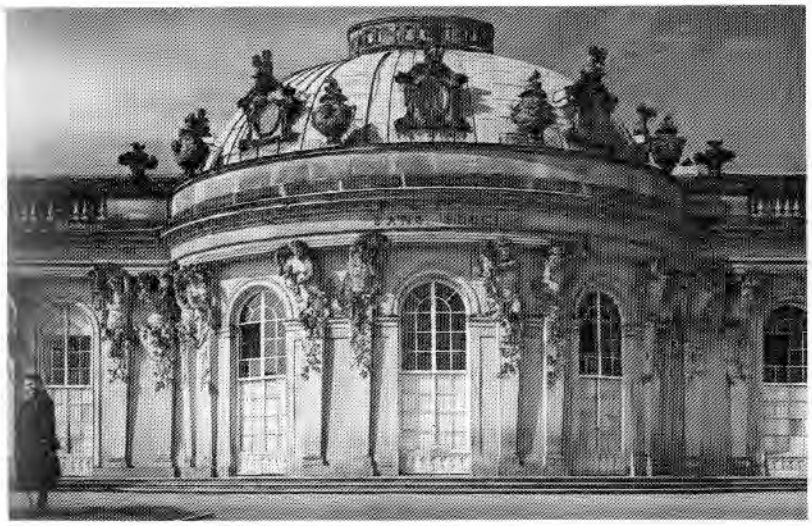
frenetica rappresentata dal rococò. Quest'ultimo fiorì con particolare ricchezza in Baviera, grazie alla lungimiranza dell'elettore Massimiliano Emanuele, che seppe mettere in luce il talento dell'architetto francese François de Cuvilliés, nato nel 1695, inviandolo a studiare a Parigi e nominandolo quindi architetto di corte a Monaco. La prima architettura tedesca di stile pienamente rococò, da distinguersi rispetto al barocco-rococò di Hildebrandt, furono le Reichenzimmer nella residenza reale di Monaco (1730-1737). Vi fece seguito il padiglione estivo, noto come Amalienburg, nel parco di Nymphenburg. Qui Cuvilliés elevò la decorazione rococò a un grado di "naturalismo" mai raggiunto in Francia, quasi che i motivi rococò, artificialmente trapiantati in Germania, avessero preso a svilupparsi autonomamente. È proprio ad Amalienburg, oltre che nel teatro della residenza reale di Monaco, che troviamo gli esempi più fini del rococò

tedesco. Tramite colleghi e imitatori, nonché attraverso le incisioni dello stesso Cuvilliés, tale stile si diffuse poi in tutta la Germania e anche oltre i suoi confini.

Aspetti diversi dell'assolutismo

Nel 1740 un sovrano divenuto altrettanto celebre sia come statista che come geniale stratega militare e mecenate delle arti salì sul trono di Prussia. Già in precedenza Federico II si era ribellato al conformismo della corte del padre e aveva scelto come architetto il nobile Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. I due operarono in stretta collaborazione: lo stesso Federico schizzava i progetti che Knobelsdorff si incaricava poi di rielaborare alla luce del suo stesso, nient'affatto trascurabile, talento. Knobelsdorff era stato a Roma ed era giunto a padroneggiare in modo così magistrale l'arte della decorazione da creare quell'eccellente esempio di rococò che è l'ala nuova di Charlottenburg, una delle prime commissioni che portò a termine per conto di Federico II. L'impresa successiva, nel 1741, fu l'Opera di Berlino, un edificio che introduce bruscamente nello scenario barocco un'influenza inattesa: il palladianesimo inglese. Fu ancora all'Inghilterra che Federico guardò alcuni anni più tardi, quando, dopo la morte di Knobelsdorff, fece costruire il Neues Palais di Potsdam, infelice filiazione dell'Howard Castle. Lo Stadtschloss, costruito sempre a Potsdam nella stessa epoca, sembrava invece rifarsi in parte

26 Sans-Souci, il palazzo di Federico il Grande a Potsdam, associa suggestioni derivate da molteplici fonti, sia francesi che tedesche (le cariatidi che sostengono la trabeazione, per esempio, ricordano lo Zwinger di Dresda). L'edificio, costruito nel 1740, fu opera di Georg von Knobelsdorff.



al Louvre di Perrault, mentre Sans-Souci, la privatissima residenza estiva del sovrano a Potsdam, costruita nel 1745-1747, s'ispirava simultaneamente a varie fonti. Il cortile d'ingresso con il colonnato corinzio documenta il nuovo orientamento di Knobelsdorff verso un classicismo più puro. Il prospetto che affaccia sul giardino, con la sezione centrale aggettante coperta da una cupola, è ad evidenza di derivazione parigina, anche se le "erme" che ne sostengono la trabeazione, nel loro estremo dinamismo rococò, potrebbero essere ispirate alla Zwinger di Dresda. Gli interni di Sans-Souci sono anch'essi contraddistinti da un'analoga mescolanza di influssi. Sotto la cupola ritroviamo il severo colonnato corinzio di Knobelsdorff, ma la sala della musica è realizzata nel puro rococò di Johann Michael Hoppenhaupt. L'eclettismo stilistico di Potsdam evidenzia molto chiaramente l'irrequietezza propria degli anni Quaranta del secolo, un'irrequietezza che cominciava a farsi sentire in tutti i paesi e che si sarebbe placata soltanto nel decennio successivo, attraverso un rinnovato interesse nei confronti della riflessione teorica.

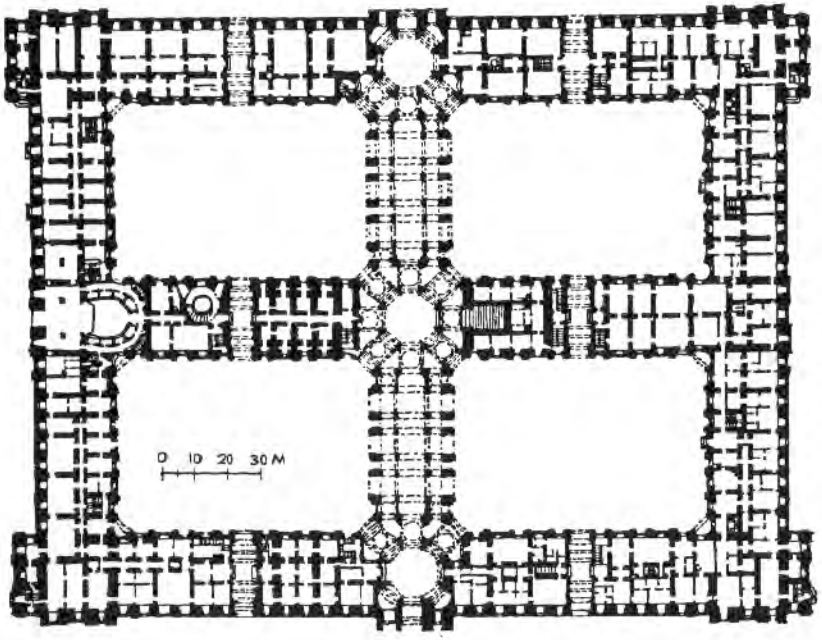
Come tipologia edilizia, il palazzo appartiene ovviamente alla storia delle grandi famiglie europee; ne consegue pertanto che nei paesi in cui le questioni dinastiche erano ormai superate, non se ne ebbero esemplari di rilievo. Blenheim Palace fu una sorta di capriccio: commissionato, come dono destinato a un eroe nazionale, da una regina che da parte sua non fece erigere alcun palazzo per sé, sottolinea quanto tutto ciò sia vero nel caso specifico dell'Inghilterra. In Francia, dopo Luigi XIV, costruire palazzi non aveva ormai più senso e i talenti dell'architettura francese cercarono sbocco altrove. De Cotte e Boffrand furono richiestissimi presso le corti straniere. Il primo, come abbiamo visto, prese parte al progetto per la residenza di Würzburg e i suoi lavori più importanti furono i palazzi commissionatigli da Leopoldo, duca di Lorena, a Luneville e a Nancy, e la residenza di campagna chiamata "La Malgrange", sempre dello stesso Leopoldo. Gli ultimi due progetti tuttavia non furono mai completati, così come il palazzo per l'elettore Massimiliano Emanuele di Baviera nei pressi di Bruxelles.

27, 28, 29 Fin dal Medioevo la Russia aveva "importato" architetti stranieri. Dopo l'avvento di Pietro il Grande, animato da ambiziosi progetti di modernizzazione, il ricorso a talenti stranieri divenne ancor più massiccio. In basso, a sinistra: il Peterhof, opera dell'architetto francese Jean-Baptiste Leblond, 1716-1717. Elisabetta, figlia dello Zar, si avvalse dei servigi di un architetto italiano, Bartolomeo Francesco Rastrelli, cui si devono i progetti del palazzo di Tsarskoe Selo (*in basso, a destra*) e del palazzo d'Inverno di Pietroburgo (*pagina a fronte*) nonché il parziale rifacimento del Peterhof, tutti interventi condotti a termine negli anni Quaranta e Cinquanta del secolo. I palazzi barocchi in Russia si distinguono per il magistrale trattamento delle lunghissime facciate e per l'uso del colore anche all'esterno, potenzialità quest'ultima che era sempre stata sostanzialmente trascurata nell'Europa centrale e meridionale.

In Russia, sotto il regno di Pietro I e dei suoi successori agli architetti immigrati si schiusero molte opportunità. La prima celebrità che Pietro riuscì ad attirare nella nuova capitale di San Pietroburgo fu Schlüter, ansioso di ottenere nuovi incarichi dopo il fallimento subito con il crollo della torre del palazzo di Berlino. Schlüter però morì poco dopo il trasferimento in Russia e l'imperatore non ottenne esiti granché migliori con il celebre architetto francese Leblond, il quale tuttavia sopravvisse abbastanza per fornire almeno i disegni del Peterhof e per addestrare il primo architetto di origine russa destinato a mettere in pratica un linguaggio compiutamente classico: Zemtsov. Fu tuttavia solo sotto il regno della figlia di Pietro, Elisabetta Petrovna, la quale si valse dei servigi dell'architetto Bartolomeo Francesco Rastrelli, che l'architettura barocca russa si affermò con caratteri autonomi. Rastrelli era figlio di uno scultore italiano giunto a Pietroburgo al seguito di Leblond e si trovava in Russia dall'età di quindici anni. Fu inviato a Parigi a studiare sotto la guida di de Cotte, visitò parte della Germania e l'Italia e fece ritorno in Russia con una spiccata predilezione per lo stile rococò. Durante i dieci anni del regno di Anna Joannovna fu impegnato nella ricostruzione del palazzo d'Inverno così come si presentava all'epoca (opera di due oscuri architetti italiani), ma il suo momento di massima fortuna giunse con l'ascesa al trono di Elisabetta, nel 1740. Su incarico della sovrana, Rastrelli portò a compimento la residenza imperiale estiva, un edificio interamente in legno, da lungo tempo andato distrutto, e il palazzo Anichkov (anch'esso distrutto), un vivace e slanciato edificio che offriva nei padiglioni una versione barocca delle tipiche cupole russe. In seguito ricostruì il Peterhof di Leblond, raddoppiandone la lunghezza, e infine fu impegnato nel rifacimento del grande palazzo di Tsarskoe Selo e del palazzo d'Inverno di Pietroburgo. In questi ultimi tre edifici Rastrelli dovette fare i conti con facciate di lunghezza smisurata (una triste eredità di Versailles) che suddivise come se si trattasse di padiglioni servendosi in abbondanza degli ordini classici. A Tsarskoe Selo un pesante ordine corinzio scandisce l'intera facciata a tre diverse altezze; nel palazzo d'Inverno, un corinzio di proporzioni bizzarramente allungate è sovrapposto a un ordine ionico e sostiene a sua volta le statue sui piedistalli, creando un'im-

30 La palazzina di Stupinigi, 1729-1733, costruita alle porte di Torino, capitale del regno dei Savoia, era destinata in origine a servire come casino di caccia, ma il suo splendore sembra in qualche modo smentire la modesta funzione. La pianta dell'edificio di Juvarra,si articola intorno al salone centrale a forma di stella, la cui struttura architettonica sembra dissolversi nella fastosa apoteosi mitologica della decorazione dipinta.

31, 32 La reggia di Caserta, 1751-1774, destinata a conferire ai Borboni di Napoli un prestigio pari al ramo francese della dinastia, è uno dei più grandi palazzi di tutta l'Europa. Luigi Vanvitelli, cui si deve il progetto, non sfugge a una certa monotonia nell'articolazione della lunga facciata, ma la pianta dell'edificio associa efficacemente un'impostazione razionale con alcuni spettacolari elementi scenografici. La scalinata riprodotta alla *fig.* 9 si trova al centro del palazzo nell'ala destra.



pressione di forzata teatralità, quasi una ripresa letterale e brutale delle scenografie dei Bibiena. In qualsiasi altro paese dell'Europa occidentale l'effetto sarebbe stato giudicato intollerabile, ma nell'impotente, piatta distesa di Pietroburgo concorreva perfettamente all'esito desiderato: un'impressione di tetro, assoluto e incurante predominio.

Le architetture di Rastrelli appartengono alla tarda stagione del barocco: il palazzo d'Inverno fu ultimato solo nel 1762. Curiosamente l'ultima trionfale testimonianza di questa tipologia si ebbe proprio nel paese da cui provenivano così tante delle sue fonti ispiratrici: l'Italia. Qui, durante la prima metà del secolo, le opportunità di costruire grandi palazzi erano state assai limitate. A Torino, capitale del neo-nato regno dei Savoia, Filippo Juvarra aveva fuso influenze francesi e italiane nel palazzo Madama e in quel *tour-de-force* sul tema della pianta radiale rappresentato dal casino di caccia di Stupinigi, costruito tra il 1729 e il 1733. Da Torino Juvarra fornì progetti per il palazzo di Giovanni V del Portogallo a Mafra e per il palazzo reale di Filippo V a Madrid. L'ultimo episodio della vicenda barocca si svolse comunque a Napoli.

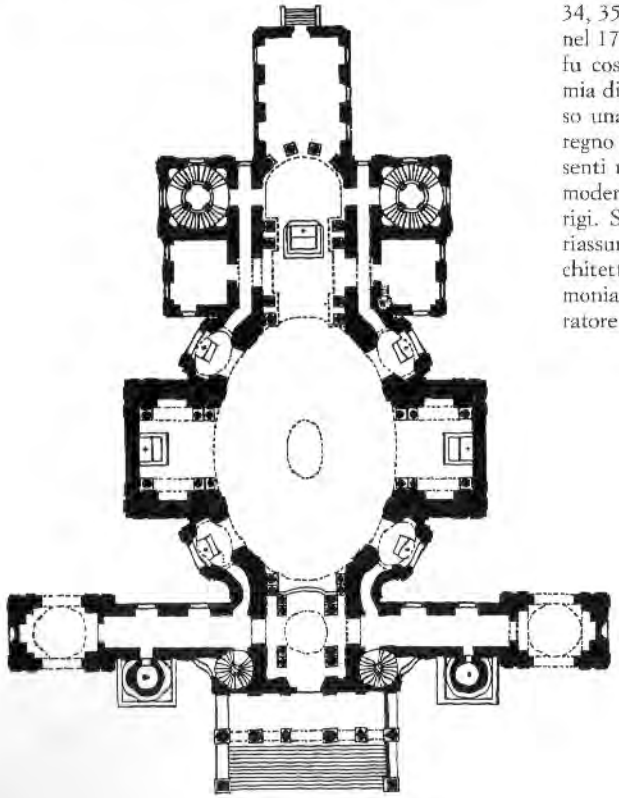
Dopo duecentotrenta anni di dominazione straniera, con l'ascesa al trono di Carlo III di Borbone, Napoli ebbe finalmente una dinastia regnante di origine locale. Seguirono venticinque anni di dispotismo illuminato, nei quali Carlo consolidò il proprio potere rifacendosi ai metodi del suo predecessore Luigi XIV. Ne derivò tra l'altro, com'era prevedibile, la nascita di una sorta di Versailles napoletana, per erigere la quale nel 1751 fu chiamato a Napoli da Roma Luigi Vanvitelli. Fu tra questa data e il 1774 che venne costruita la reggia di Caserta, celebre per le sue ciclopiche dimensioni. Si dice che conti oltre milleduecento stanze e i rigidi profili del suo prospetto di estendono a perdita d'occhio nella campagna. Tuttavia Caserta non si rifà con precisione al modello di Versailles. La pianta, un rettangolo intersecato da una croce, così da determinare quattro enormi e identici cortili interni, ricorda in parte l'Escorial e alcuni dei più antichi progetti rinascimentali di architetture "ideali". Nell'impostazione riflette indubbiamente il classicismo francese, ma nelle parti monumentali all'interno vi è qualcosa di ancora diverso, un insieme di suggestivi artifici prospettici (derivanti dalla pianta stessa dell'edificio) che rinviano a Piranesi. Caserta è uno splendido esempio, in terra italiana, di fusione di talenti locali e francesi applicati alla problematica architettonica del palazzo, proprio negli ultimi anni in cui essa poteva ancora essere affrontata senza risparmio di impegno e con illimitate disponibilità finanziarie.

Capitolo 3

Testimonianze di fede

Ritorniamo ora indietro alla data del 1700 per prendere in esame l'architettura sacra e i suoi sviluppi fino alla metà del secolo. In quest'ambito sussiste nel Settecento un'ovvia e significativa distinzione tra mondo cattolico e protestante, distinzione che ci si attenderebbe di vedere rispecchiata in altrettanto ovvie differenze d'impianto e di stile nelle rispettive architetture chiesastiche. E così è infatti, non senza tuttavia una miriade di sottili e affascinanti distorsioni. Volendo attenersi a una generalizzazione molto ampia si può affermare che le vicende del barocco maturo appartengono al mondo cattolico, mentre il rigore classicistico si ricollega piuttosto a quello protestante. Tuttavia a Londra, sotto il regno della regina Anna furono progettate chiese di stile decisamente barocco, mentre a nord delle Alpi una delle prime chiese dotate di un vero e proprio pronao classico fu la Karlskirche di Vienna, iniziata da Fischer von Erlach nel 1716. E se, con una certa elasticità, si volesse rivendicare alla cupola della cattedrale londinese di St Paul (completata nel 1709) una sobrietà classica di ascendenza protestante, quali elementi derivati dalla tradizione cattolica si potrebbero individuare allora nell'ancor più sobria e classica cupola della chiesa di Ste Geneviève a Parigi (ora divenuto il Pantheon), derivata da St Paul cinquant'anni più tardi? La realtà è che nel 1700 in area protestante l'esigenza di un'architettura sacra, nettamente distinta rispetto a quella cattolica, nella maggior parte (sebbene non in tutti) dei paesi europei era ormai in larga misura venuta meno. In Inghilterra, sia Inigo Jones che Christopher Wren avevano già da tempo fornito il proprio contributo in ambito protestante, il primo con il tempio toscano del Covent Garden (1630), il secondo nelle grandi navate con gallerie costruite dopo l'incendio di Londra del 1666. In Olanda, Hendrick de Keyser già nel 1620 aveva realizzato un modello a croce greca (per la Noordkerk di Amsterdam). In Francia, dove l'architettura protestante non era destinata ad alcun futuro, Salomon de Brosse ne aveva proposto nel

33 La chiesa di Wies, in Baviera, 1746-1754, opera di Dominikus Zimmermann, con le grandi volte impostate su colonne, si presenta pienamente barocca nell'architettura, ma la magia della decorazione rococò ne ha trasfigurato completamente gli interni, quasi a farne la testimonianza di un momento di estasi mistica.



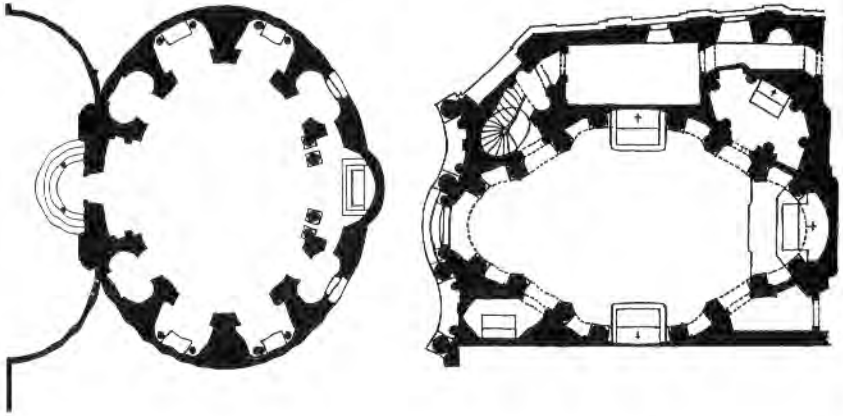
34, 35 La Karlskirche di Vienna, iniziata nel 1716 su progetto di Fischer von Erlach, fu costruita come ex voto dopo un'epidemia di peste, ma rappresenta al tempo stesso una complessa celebrazione formale del regno di Carlo VI. A questo scopo sono presenti nell'edificio echi della Roma antica e moderna e forse anche di Bisanzio e di Parigi. Si configura quindi come un simbolo riassuntivo delle massime realizzazioni architettoniche di tutti i tempi e come testimonianza del trionfo definitivo dell'imperatore e del suo architetto.

36 La Kollegienkirche di Fischer von Erlach a Salisburgo, consacrata nel 1707, si rifà negli elementi fondamentali al linguaggio del barocco romano. La cupola slanciata, la facciata convessa stretta tra le due torri gemelle coronate da elaborati pinnacoli sono interamente frutto della fantasia di Fischer (l'illustrazione è tratta da *Entwurf einer historischen Architektur* dello spesso Fischer).

1623 un nobile esempio di impianto basilicale. Taluni di questi progetti divennero in seguito punti di partenza di durevole significato, più per quanto riguarda le piante, tuttavia, che per lo stile.

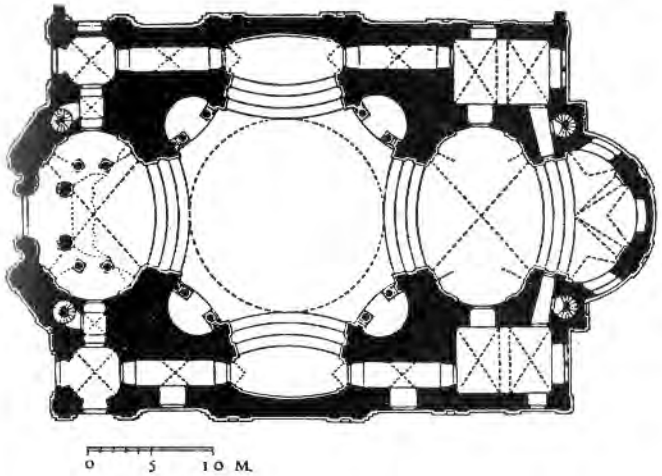
Nel mondo cattolico l'impegno degli architetti non si orientò verso l'elaborazione di nuove tipologie, ma si espresse piuttosto, su un piano diverso, in una sfida volta a consolidare e ampliare la tradizione ereditata dal passato e a dimostrare con il massimo vigore la vocazione e il ruolo di mediazione trascendentale della Chiesa. Era proprio in questa direzione che spingeva la tradizione barocca così come era venuta fiorendo a Roma sotto il pontificato di Urbano VIII e dei suoi successori attraverso le opere di Bernini, di Borromini e di Pietro da Cortona. Il barocco non fu l'arte della controriforma, ma piuttosto del mondo scaturito da essa. Era un'arte investita di un compito totalmente nuovo: l'immediata trasmissione dell'illuminazione della fede con mezzi che facessero appello ai sensi e alla retorica delle diverse discipline artistiche combinate insieme. Nel 1700 questa nuova funzione aveva già trovato in Italia compiuta applicazione. Nei cinquant'anni successivi, ulteriori attestazioni si ebbero nell'Europa centrale attraverso opere di estrema genialità.

È in Austria e in Boemia che troviamo le prime manifestazioni della nuova architettura barocca e in entrambi i paesi il terreno era stato preparato da immigrati italiani. Abbiamo già visto come le opere di Bernini e Borromini avessero costituito un'importante sorgente di ispirazione per quanto riguarda i palazzi. Fonte di altrettanta ammirazione ed emulazione furono nell'ambito dell'architettura sacra. La chiesa a pianta ovale di Sant'Andrea al Quirinale di Bernini a Roma fu ripresa innumerevoli volte nei progetti degli architetti transalpini. Quel piccolo capolavoro di Borromini che è la chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane, con quel suo senso di immediatezza, di movimento audacemente bloccato fu forse, tra tutti, il modello più suggestivamente normativo. Ne vediamo l'impatto immediato nelle chiese di Fischer von Erlach a Salisburgo, costruite alla fine del Seicento, e ancora nelle chiese di Praga ricollegabili al nome di Christoph Dientzenhofer. A Gabel, nella Boemia settentrionale, Lucas von Hildebrandt, l'architetto del Belvedere di Vienna, introdusse l'arco tridimensionale (ossia curvo sia in pianta che in alzato) che Guarini, seguace piemontese di Borromini, aveva reso celebre nella chiesa di San Lorenzo a Torino e che molta strada avrebbe fatto nell'Europa centrale. L'originalità e l'audacia di queste nuove interpretazioni del barocco sono sorprendenti. Dientzenhofer in particolare, uno scalpellino analfabeta di origine tedesca, si impadronì degli ideali barocchi e li utilizzò con l'autorevolezza e la disinvoltura di un maestro gotico quattrocentesco. Nella chiesa dei Benedettini di Brunau, vicino a Praga, raggiunse inoltre quella perfetta fusione di archi-



37, 38, 40 Due piante di chiese barocche romane e un terzo esempio che ne costituisce una diretta filiazione in Europa centrale. *Da sinistra a destra*: Sant'Andrea al Quirinale del Bernini (*fig. 1*), San Carlo alle Quattro Fontane di Borromini (*fig. 3*) e la chiesa di Gabel, in Boemia, progettata da Lucas von Hildebrandt, con la cupola impostata su archi "tridimensionali".

39 Nella chiesa di Brunau (Břevnov) vicino a Praga, costruita tra il 1708 e il 1715, Christoph Dientzenhofer si servì di un sistema di ovali sovrapposti trasversalmente per movimentare la struttura spaziale, una soluzione formale che divenne in seguito il marchio distintivo dei progetti della famiglia Dientzenhofer.



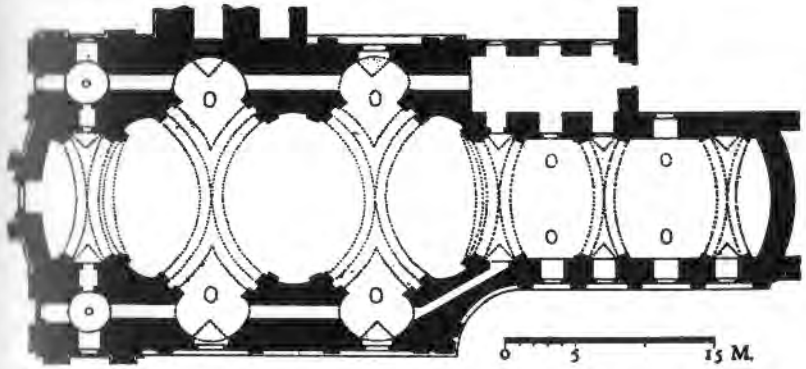
41 Nel 1712 Giovanni Santini ideò per l'abbazia medievale di Sedlec una nuova copertura a volta in un bizzarro stile goticheggiante che sembra anticipare il recupero del gotico, promosso più tardi nel corso del secolo da Walpole e Wyatt.

42, 43, 44 L'abbazia benedettina di Banz, nella Germania centrale, fu costruita da Johann Dientzenhofer tra il 1710 e il 1718. In quest'epoca gli ordini monastici godettero di un momento di improvvisa prosperità nell'Europa centrale, che portò a sfarzosi rifacimenti di chiese ed edifici conventuali, tra cui anche alcune biblioteche (vedi *figg. 126, 128*). La pianta di Banz riprende lo schema di ovali intrecciati presente a Brunau.

tettura e pittura ad affresco che, derivante in ultima istanza dall'esempio della chiesa romana di Sant'Ignazio, contrassegna tutto il barocco dell'Europa centrale, con esiti ancor più soprendenti negli interni delle chiese che non nelle scalinate e negli ingressi dei palazzi.

Tra le personalità minori di questo periodo va ricordato l'eccentrico Giovanni Santini Aichel (noto comunemente come Santini), nato a Praga ma di origini italiane, che aveva viaggiato in Olanda e in Inghilterra oltre che in Italia. Nella sua opera assistiamo alla curiosa adozione di forme gotiche in seno al barocco boemo. I suoi progetti si rifanno a un barocco maturo e originale nel quale gli elementi gotici si inseriscono probabilmente con intenti pittoreschi e per ragioni storiche. Il *pastiche* delle volte gotiche di Kladruby (1712) e di Sedlec rientra in un progetto di restauro e ampliamento di chiese risalenti all'epoca medievale.

Dall'Austria e dalla Boemia la nuova architettura sacra si diffuse in Franconia, Svevia, Svizzera, Baviera e Sassonia, soprattutto



grazie alle commissioni degli ordini monastici, che alla fine del Seicento conobbero nell'Europa centrale un periodo di notevole prosperità. Mentre ne diminuiva l'impegno, cresceva in pari tempo la ricchezza, soprattutto immobiliare, di questi monasteri i quali, se abilmente amministrati, disponevano talora di potenzialità finanziarie di investimenti pari a quelle dell'alta nobiltà. Innumerevoli furono i conventi benedettini, cistercensi e premonstratensi integralmente o in parte ricostruiti, spesso su scala e proporzioni non inferiori ai grandi palazzi principeschi. L'Escorial, fatto costruire da Filippo II di Spagna, rappresenta già in Europa un notevole esempio di palazzo-monastero. I più grandi monasteri austriaci e tedeschi sono esempi tardi e assai meno austeri.

A Leonard Dientzenhofer, uno dei fratelli di Christoph, si deve il rifacimento nel 1696-1702 del monastero di San Michele sulle colline di Bamberga e di quello di Schönthal nel Württemberg nel 1700-1713. Un altro fratello, Johann, ricostruì nel 1710-1718 la

chiesa monastica di Banz, anch'essa in cima a una collina, da cui si gode una spettacolare vista sul Meno. Qui il talento dei Dientzenhofer pizzica una corda nuova: la volta della navata è formata da un sistema di ovali intersecantisi a differenti livelli in modo tale che la cupola vera e propria sembra splancarsi per scoprire una volta celeste sulla quale sono raffigurati episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento. Tutto ciò rappresenta da un lato una brillante variante di un'idea borrominiana, dall'altro un recupero dell'ingegnosa spazialità propria del gotico boemo, uno stile che dovette godere di grande considerazione presso i Dientzenhofer.

I Dientzenhofer erano una famiglia di scalpellini ed è in effetti un tratto caratteristico di gran parte dell'architettura monastica del periodo che i progetti fossero in maggioranza opera di artigiani e non di architetti di corte dotati di una specifica preparazione teorica connessa a esigenze di carattere militare, come ad esempio Hildebrandt. Accade così che nel caso della grande abbazia benedettina di Melk, che domina il Danubio dalla cima di una collina, l'architetto-capo fosse Jacob Prandtauer, uno scultore-scalpellino, che non aveva alle spalle esperienze e viaggi all'estero né poteva dirsi particolarmente colto. Prandtauer riprogettò integralmente il monastero sul sito originario, collocando la chiesa in asse tra due ali convergenti, e facendo in modo che le torri campanarie del prospetto occidentale si affaccino così sul cortile, che emerge dalla roccia come una sorta di bastione. Di fronte a edifici di questo genere appare evidente come un abate potesse sovente avere non soltanto le stesse risorse economiche ma anche la medesima appassionata predilezione per le grandi imprese architettoniche di un principe.

In Baviera, il patronato degli ordini monastici si sviluppò parallelamente a quello dell'elettore Massimiliano Emanuele, di cui abbiamo già parlato in precedenza. L'ascesa di Massimiliano Emanuele avrebbe portato a Monato Effner e Cuvillié e avrebbe dato impulso alla nascita del rococò bavarese. Per quanto riguarda gli edifici ecclesiastici, le commissioni erano soprattutto nelle mani degli abati benedettini e le maggiori personalità artistiche che si distinsero in questo settore furono i fratelli Cosmas Damian Asam e Egid Quirin Asam. Figli di un celebre pittore di affreschi, erano stati inviati a Roma a studiare grazie al mecenatismo vescovile; Cosmas Damian divenne pittore, Egid Quirin scultore, ed entrambi furono attivi anche nel campo dell'architettura. I loro progetti appartengono a una categoria in cui confluiscono con immediatezza e in egual misura la pittura da un lato e la scultura dall'altro, tanto da divenire quasi una forma artistica a sé. Cosmas Damian descrisse le componenti della sua arte

45 L'abbazia di Melk, situata in cima a una collina che domina il Danubio, fu ricostruita da Jacob Prandtauer nel 1702-1714. Con autentico gusto scenografico, Prandtauer prolungò i muri perimetrali laterali dell'abbazia fino all'estremità dello sperone roccioso, raccordandoli tramite una terrazza semicircolare che istituisce simultaneamente un legame visivo con la valle sottostante. Si tratta di uno dei più spettacolari complessi architettonici del barocco austriaco.

in termini di *architettura, scenografia, decus*. Ed è proprio la parola *scenografia* la chiave di gran parte della sua opera. L'abbazia di Weltenburg, iniziata nel 1718, si inserisce nella scia del Sant'Andrea al Quirinale di Bernini, ma l'agile dinamismo della struttura berniniana risulta qui bruscamente bloccato; la luce filtra all'interno dell'edificio

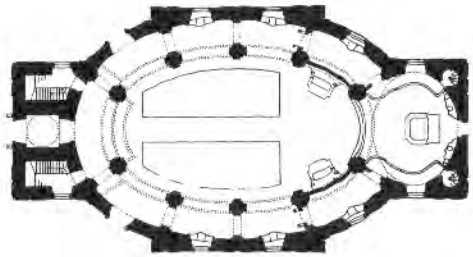
46, 47 I due più splendidi saggi di "scenografia" barocca in Baviera sono opera dei fratelli Asam: il gruppo dall'*Assunzione della Vergine* nella chiesa di Rohr (*sopra*), di esasperato realismo, e il *San Giorgio che trafigge il drago* nella chiesa di Weltenburg (*nella pagina a fronte*).

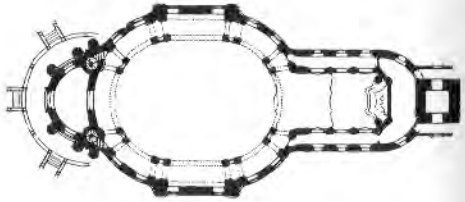
da fonti misteriose e dietro l'altare maggiore, avvolto in un fulgore luminoso, fa il suo ingresso al galoppo nella chiesa un *San Giorgio* a cavallo, opera naturalmente di Egid Quirin. A quest'ultimo si deve anche lo stupefacente *tableau vivant* nella vicina Rohr, in cui l'intera scena dell'*Assunzione* viene colta con immediatezza "fotografica" e tradotta in un gruppo scultoreo che ispira un timore quasi reverenziale. In anni successivi (1733-1746) Egid Quirin costruì a proprie spese a Monaco, accanto alla propria abitazione, una chiesa dedicata a San Giovanni Nepomuk, all'epoca appena canonizzato. La stretta facciata è una fantasia concepita da uno scultore su temi borrominiani, così come l'interno è del resto ispirato al Bernini. Intatta rimane tuttavia la lezione dei due grandi architetti: la dinamica e scenografica potenza inventiva dello scultore bavarese ne dissolve infatti gli elementi fino a renderli irriconoscibili.

I due geniali fratelli Asam furono richiestissimi ovunque, spesso chiamati a intervenire su edifici progettati da altri. Tra gli architetti bavaresi contemporanei vi è un'altra coppia di fratelli, di poco più anziani e di orientamento notevolmente differente: Dominikus e Johann Baptist Zimmermann. Dominikus esordì come semplice mastro; in seguito, grazie al mecenatismo dei premonstratensi, divenne un celebre architetto. Johann Baptist fu invece pittore e plasticatore e si guadagnò una reputazione collaborando con Cuvilliés ad Amalienburg. I due Zimmermann trasferirono il rococò di corte nell'architettura ecclesiastica, trasformandolo in qualcosa di assai meno sofisticato e dando così origine di fatto a quello "stile bavarese" che troviamo riecheggiato poi in centinaia di chiese rurali. La loro prima opera importante fu la chiesa di pellegrinaggio di Steinhausen costruita nel 1728-1731. Di pianta ovale, con le sue curiose forme arricciolate rappresenta l'assoluta antitesi al sofisticato barocco degli Asam. Il vero trionfo venne tuttavia quindici anni più tardi con la chiesa di pellegrinaggio di Wies. Qui, all'interno di un involucro esterno simile a una grande capanna, emerge una cupola ovale poggiante su coppie di robuste colonnette angolari che si raccordano alle pareti tramite archi. Una struttura semplice; eppure, da questa semplicità rurale scaturisce un rococò di fresca e quasi ingenua invenzione, che distribuisce i suoi effetti con precisione infallibile ed eleva la capanna rustica a livelli eccelsi.

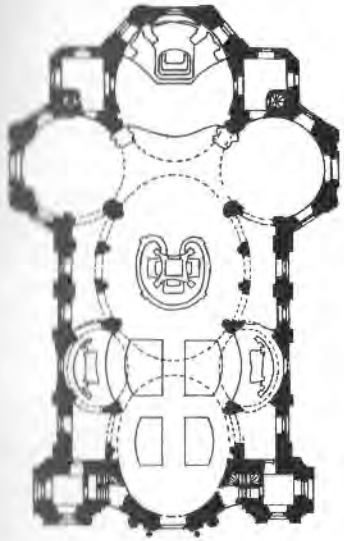
I vertici dell'architettura monastica nell'Europa centrale furono raggiunti, grazie al mecenatismo cistercense, con Balthasar Neumann, che nel 1743 intraprese la costruzione della chiesa di pellegrinaggio di Vierzehnheiligen e nel 1747, sotto il patrocinio dei benedettini, quella dell'abbazia di Neresheim. A quest'epoca Neumann,

48, 49 La chiesa di San Giovanni Nepomuk, a Monaco, fu progettata e fatta costruire a proprie spese dai fratelli Asam accanto alla casa della famiglia tra il 1733 e il 1746. La facciata, in cui si alternano ritmicamente partiti concavi e convessi, è arricchita di sculture spettacolari e cela un interno in cui tutte le arti si fondono e concorrono a produrre un effetto mirabile. Al di sopra della cornice della volta le personificazioni della Trinità, investite da un fascio di luce che scaturisce da una fonte nascosta, sono rese con grande realismo, attraverso una splendida combinazione di pittura e scultura.





50, 51, 52 Due chiese progettate da Dominikus Zimmermann, entrambe a pianta ovale: Steinhausen (*in alto*) e Wies (*sopra e in basso*). La chiesa di pellegrinaggio chiamata "an die Wies" (letteralmente "nel prato") fu costruita come scenario destinato a ospitare un'immagine miracolosa. L'impiego della decorazione in stucco ha consentito a Zimmermann di ottenere effetti impossibili (ad esempio gli archi invertiti), mentre la scansione spaziale in profondità è riecheggiata e sottolineata da un'analoga progressione cromatica: la bianca navata conduce infatti a un sacrario, dove il colore si incupisce in una gamma di rossi e di blu.



53, 54, 55 Vierzehnheiligen è anch'essa una chiesa di pellegrinaggio. Costruita da Balthasar Neumann tra il 1743 e il 1772 costituisce il più sofisticato esempio di chiesa a pianta ovale. Si tratta anzi di uno schema di cinque ovali, il più grande dei quali costituisce la navata che contiene il reliquiario dei "Quattordici Santi".

alle soglie della sessantina, era il più brillante esponente dell'architettura europea, disponendo al tempo stesso di tutta la competenza tecnica della scuola francese e di un'assoluta padronanza delle innovazioni introdotte dalla scuola austriaca e boema. Vierzehnheiligen domina, in splendida posizione, la valle del Meno, fronteggiata sulla sponda opposta da Banz, costruita trent'anni prima da Johann Dientzenhofer. Come abbiamo visto, la chiesa conventuale di Banz si fondava su uno schema di ovali intrecciati. Lo stesso accade a Vierzehnheiligen, ma in questo caso il gioco degli ovali è più elaborato e perviene a un risultato che non è soltanto più espressivo ma, nella sua fluida continuità, riflette esattamente il duplice scopo della chiesa, destinata ad accogliere al centro lo scrigno delle reliquie, pur conservando come elemento dominante l'altar maggiore. Neresheim, nelle Alpi sveve, esigeva una soluzione più semplice ed è perciò di struttura meno complessa e meno mossa, felice conclusione monumentale della vicenda barocca nell'Europa centrale.

Una svolta classicistica: Italia e Francia

Nel corso della prima metà del Settecento ben pochi sono nell'Europa cattolica, oltre a quelli citati, gli esempi paragonabili agli esiti raggiunti nell'architettura sacra dai Dientzenhofer e da Neumann. A Roma l'episodio più singolare del periodo fu il concorso tenutosi nel 1732 per la realizzazione della facciata di San Giovanni in Laterano. Vi parteciparono ventitré architetti e ne uscì vincitore Alessandro Galilei. Il suo progetto si ricollega alla facciata occidentale di San Pietro ideata dal Maderno, ma la disposizione delle colonne rivela uno spirito più classico e di fatto molto vicino a quanto andavano realizzando in quel momento in Inghilterra Wren e gli architetti della sua cerchia. Del resto Galilei aveva trascorso cinque anni in Inghilterra e aveva collaborato con Vanbrugh ed è quindi difficile sottrarsi alla conclusione che al suo successo non fosse estraneo il nuovo orientamento classicistico inglese. Che ciò sia vero o meno, la facciata di San Giovanni in Laterano segna senz'altro un mutamento di gusto nell'ambito del barocco italiano, testimoniando una nuova sensibilità per forme articolate e scandite piuttosto che uniformi e un approccio più oggettivo nei confronti dell'antico. Qualcosa di simile si ritrova anche nella facciata di Santa Maria Maggiore progettata da Ferdinando Fuga nel 1741-1743.

In Piemonte, sotto il regno di Vittorio Amedeo II di Savoia che invitò al proprio servizio Filippo Juvarra, in quell'epoca all'apice della fama, si aprì una breve ma assai prestigiosa stagione di successi per l'architettura locale. Il risultato fu un ampio programma di edili-

36. La facciata della chiesa di San Giovanni in Laterano, sovrapposta a un'antica basilica cristiana. Il progetto di Alessandro Galilei, vincitore del concorso tenutosi nel 1732, segna il ritorno a un classicismo ortodosso dopo le esuberanti licenze del barocco e riflette forse l'influsso di Vanbrugh. Galilei aveva infatti soggiornato per un certo periodo in Inghilterra e aveva lavorato per uno dei committenti di Vanbrugh.

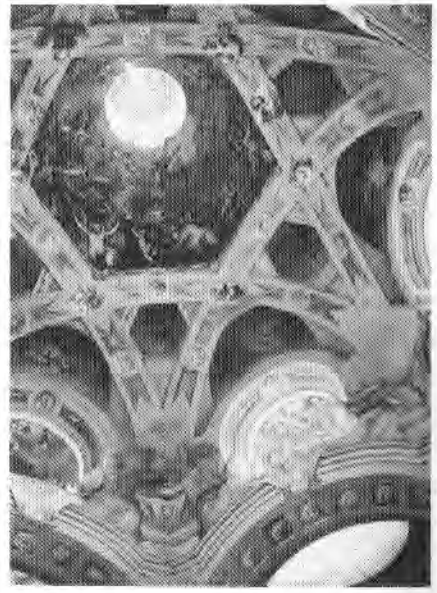
37. Filippo Juvarra, chiesa del Carmine, Torino, 1732-1735. All'interno di una struttura complessivamente convenzionale sia nella pianta che nell'alzato, Juvarra inserisce un'interessante novità: i pilastri delle navate sono infatti collegati da "ponti" formanti una galleria continua sovrastante le cappelle.

zia civile e religiosa e di pianificazione urbana a Torino e nei dintorni, che si protrasse dal 1714 fino alla morte di Juvarra, nel 1736. Due delle chiese realizzate da Juvarra in questi anni sono da considerarsi tra i prodotti più originali dell'epoca. Forte dell'esperienza e dell'autorità di tutta la tradizione italiana che aveva alle spalle, Juvarra pervenne infatti a soluzioni non meno audaci di quelle ideate al di là delle Alpi da Neumann (suo esatto contemporaneo). Nella chiesa del Carmine di Torino (1732-1735), per esempio, Juvarra sostituì al consueto impianto basilicale una pianta più simile alle chiese con gallerie del Nord, in cui ogni campata contiene una cappella e le navate sono sormontate da una galleria, gotica come concezione, ma elaborata con impeccabile tecnica barocca. Alto su un colle che domina la piana di Torino si erge il capolavoro di Juvarra, la basilica di Superga, commissionata da Vittorio Amedeo come "ex voto" alla Vergine. Costruito tra il 1717 e il 1731, il santuario è costituito da un monastero a pianta rettangolare su cui s'innesta la vera e propria chiesa, formata da un corpo circolare sormontato da una slanciata cupola e preceduto da un profondo pronao. Nessuna traccia di gotico qui, ma una nuova e splendida sintesi di rinascimento e barocco.

Sempre in Piemonte, il talento di Bernardo Vittone risplende discreto in numerose chiese di alcune cittadine minori. Di una generazione più giovane rispetto a Juvarra, Vittone mescola alcune delle improvvisazioni di quel maestro con le geometrie guariniane, sfruttando soprattutto l'artificio prospettico della cupola intravista attraverso la cupola e creando così l'illusione celestiale di uno spazio al di là dello spazio. Nella piccola chiesa a pianta centrale di Vallinotto, vicino a Carignano, la cupola inferiore è formata da un reticolo di costoloni, sopra il quale si colloca una volta dipinta, al centro della quale un oculo lascia intravvedere una seconda cupola dipinta, anch'essa fornita da un oculo più piccolo attraverso il quale è visibile il lanternino fortemente illuminato che sormonta l'intera struttura.

Se dall'Italia ci trasferiamo in Francia, vediamo ancora una volta come anche qui l'edilizia religiosa non sia in alcun modo paragonabile, né sul piano del mecenatismo, né su quello dei risultati, con ciò che stava avvenendo nell'Europa centrale. Anche in Francia, così come in Austria e in Germania, esistevano ricchissimi monasteri che investivano le propri rendite in grandiose imprese affidate ai migliori architetti: il grande Robert de Cotte, per esempio, ricostruì il monastero di St Denis e i palazzi vescovili di Tolosa e Strasburgo (ora rispettivamente trasformati in municipio e in museo). Ma la Francia si era ormai allontanata troppo dal Medioevo per poter condividere quella straordinaria fusione di spiritualità e di intenzionale strava-

58 La basilica di Superga, 1717-1731, capolavoro di Juvarra torreggia sulla cima di una collina alle porte di Torino. Una concatenazione di volumi cubici e cilindrici costituisce la base per un sontuoso esercizio di classicismo, posto in risalto dall'ampio basamento cinto da una balaustra.



59 La cupola della chiesa di Vallinotto, un piccolo paese del Piemonte, opera di Bernardo Vittone. Fonte d'ispirazione è palesemente la cupola di San Lorenzo del Guarini a Torino (*fig. 4*), ma l'intreccio dei costoloni e delle fonti luminose è qui ancor più accentuato.

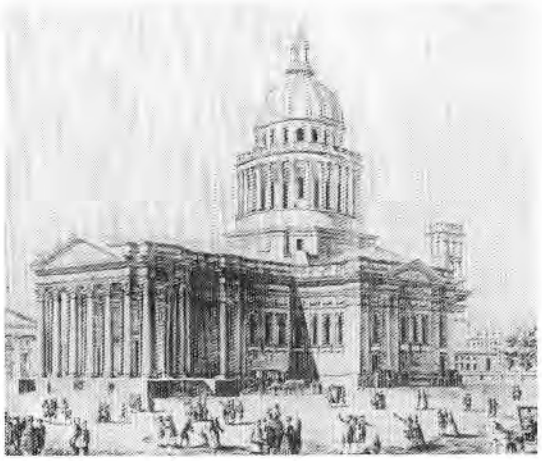
60 Prospetto occidentale della chiesa di St Sulpice a Parigi, iniziata nel 1733 dall'architetto italo-francese Giovanni Nicolò Servandoni. Il progetto voleva rappresentare in origine una rottura con il barocco, palesemente ispirata da influenze inglesi; la prima versione, successivamente modificata, si rifaceva infatti alla facciata occidentale della cattedrale londinese di St Paul. La torre settentrionale (*a sinistra nella foto*) segue il progetto del Servandoni, quella meridionale (1777) si deve a Jean-François Chalgrin.

ganza che ci ha dato chiese come Ottobeuren, Vierzehnheiligen e Wies. L'intervento architettonico più tipico in Francia nel Settecento è l'innesto di una nuova facciata su una chiesa preesistente, gesto carico di significato e sovente munifico nei confronti dell'istituzione, più che atto religioso in se stesso. Un atteggiamento prevedibile, nell'età di Voltaire. Gran parte di queste facciate si basa su prototipi italiani o di Mansart; una di esse tuttavia, quella della chiesa di St Sulpice a Parigi, costituisce un monumento di notevole originalità e influenza. Autore del progetto fu J. N. Servandoni, un architetto fiorentino di nascita ma di padre francese, che si aggiudicò la commissione vincendone nel 1732 il concorso, proprio nello stesso anno in cui si svolse il concorso per la nuova facciata di San Giovanni in Laterano a Roma. Un'ulteriore coincidenza è rappresentata dal fatto che la facciata di Servandoni, così come quella di Galilei, risentiva dell'influenza inglese e nella prima versione parafrasava di fatto la facciata occidentale di St Paul. Nel corso della realizzazione fu tuttavia considerevolmente modificata e l'esito finale si fonda quindi meno su Wren che sulla preoccupazione di Servandoni di fornire una grandiosa e fedele interpretazione degli ordini romani.

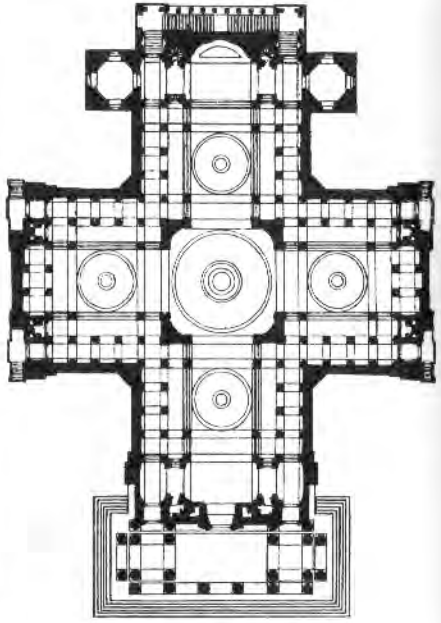
Un filo conduttore comune di tipo differente lega invece dal punto di vista concettuale alcuni edifici religiosi francesi i cui proget-

61 Nella chiesa della Madeleine a Besançon, Nicolas Nicole realizza un edificio di struttura gotica, in cui tuttavia le volte sono sostenute da coppie di colonne ioniche di classica purezza.

ti scaturiscono da un interesse vivace (seppure alieno da ogni romanticismo) nei confronti del gotico. Lo stesso Luigi XIV nel 1709 aveva voluto una facciata gotica per il nuovo prospetto principale della Ste Croix di Orléans, ma si era trattato di un episodio tanto grandioso quanto irrilevante, poiché il nuovo orientamento puntò piuttosto a una reinterpretazione classica degli ideali gotici. Qua e là si ritrovano chiese in cui slanciatissime colonne classiche sostengono esili volte o cupole di stile romano. Tra queste la più sorprendente è la chiesa della Madeleine di Nicolas Nicole a Besançon, dove l'effetto di slancio verticale del gotico è ottenuto attraverso una minima distorsione degli elementi classici. Alla metà del secolo, l'integrazione dei principi dell'architettura classica e gotica era ormai divenuta un aspetto importante dell'emergente neoclassicismo. Nella chiesa di Ste Geneviève a Parigi, più tardi secolarizzata e trasformata nel Panthéon, questa fusione raggiunge l'apice. La chiesa fu progettata per Luigi XV da Jacques-Germain Soufflot nel 1757-1758, epoca in cui gli ideali propugnati da Cordemoy erano già stati ripresi ed efficacemente propagandati da Laugier. Nella Ste Geneviève Soufflot mise in pratica, con esiti quasi totalmente riusciti, l'ideale sostenuto da Laugier: un edificio di estrema purezza classica, che tuttavia incarna l'integrità strutturale di una cattedrale gotica. Si tratta della prima grande chie-



62, 63, 64 La chiesa di Ste Geneviève (divenuta ora il Panthéon) a Parigi, iniziata nel 1757 da J. G. Soufflot, rappresenta un tentativo più radicale di adattamento di elementi classici a una struttura gotica, ossia a un edificio a pianta cruciforme impostato su un sistema di archi e contrafforti. Il complesso, con l'imponente pronao del prospetto occidentale e la grande cupola, si presenta rigorosamente classico sul piano dello stile. Soufflot, tuttavia, commise un errore nel calcolare i carichi della struttura e le grandi finestre visibili nell'incisione (1790 circa) dovettero in seguito venire tamponate.



su del Settecento che si colloca completamente al di fuori della tradizione barocca.

Spagna, Portogallo e America Latina

È forse un tratto caratteristico della situazione francese che, pur non esistendo, in generale, incentivi importanti alla costruzione di edifici religiosi, alcune delle chiese sorte in quest'epoca rivestissero un notevole significato dottrinario e innovativo. In Spagna, al contrario, il decadimento culturale subentrato sotto gli ultimi Asburgo continuò nel secolo del dominio borbonico. Ciò che contraddistingue l'architettura ecclesiastica in Spagna sotto il regno di Filippo v è una violenta accentuazione di alcuni degli aspetti più eccentrici del manierismo italiano, soprattutto per quanto riguarda l'obliterazione delle forme attraverso un'abbagliante profusione di dettagli ornamentali. L'ingenuo desiderio di suscitare la meraviglia dell'osservatore non

65 Il barocco spagnolo non offre esempi di grande audacia sotto il profilo dell'organizzazione spaziale, ma cede talora a una frenesia ornamentale in virtù della quale ogni singolo elemento architettonico: lesene, capitelli, cornici, finestre, strombature, si frammenta in un insieme di contorni affilati e pesanti volute. *Sotto:* sacrestia della certosa di Granada, opera di Luis de Arévalo.

66 Il *trasparente* della cattedrale di Toledo, completato nel 1732 da Narciso Tomé, si presta con difficoltà a una riproduzione fotografica. Si tratta essenzialmente di un dossale, una faccia del quale forma la parte posteriore dell'altare maggiore, mentre l'altra (*nella foto*) è visibile dal deambulatorio. Nella parte superiore una delle campate della volta risulta soppressa e l'apertura è circondata da una visione celeste con Cristo circondato da angeli e profeti su un trono di nubi.

67 *A destra*: la facciata occidentale della cattedrale di Santiago de Compostela, 1738-1749, opera dell'architetto F. de Casas y Novoa incorpora le torri quadrate dell'antico edificio romanico, celate tuttavia da un'esuberante ornamentazione.

lasciando un solo centimetro di superficie o profilo privo di una qualche deformazione si ritrova anche in Germania, mai però con la stessa pervicace coerenza che contraddistingue le opere riconducibili alla famiglia degli architetti spagnoli Churriguera. José de Churriguera, morto nel 1725, ne fu l'esponente più importante, ma furono i suoi fratelli, i suoi figli e i seguaci a spingere tale stile verso le soluzioni più estreme e sorprendenti, in opere come ad esempio la sacrestia del monastero certosino di Granada, iniziata da Luis de Arévalo nel 1727. Questa sorta di puzzle architettonico presenta connessioni con l'elaboratissimo stile "plateresco" spagnolo del secolo XVI. È stata avanzata l'ipotesi che il carattere bizzarro di questo stile sia stato rafforzato dai contatti con l'arte dell'antico Messico ma, a parte il motivo ricorrente delle cornici a zig-zag, non vi sono che scarsi elementi a suffragio di questa tesi; del resto, i pilastri quasi disarticolati di Arévalo a Granada non sono molto più insoliti di quelli proposti

dalle incisioni di Wendel Dietterlin, pubblicate a Norimberga nel 1594-1598, e oggetto di ampia circolazione. In breve si può dire che lo stile dei Churriguera è una specie di ritorno, forse nostalgico, al secolo d'oro spagnolo. Più immediatamente legata alla pratica architettonica in altri paesi è l'arte del *trasparente*, il cui più importante esempio spagnolo, nella cattedrale di Toledo, ne costituisce forse anche la massima espressione in assoluto, ancor più sconcertante delle realizzazioni di Asam in Baviera. Progettato come omaggio al SS. Sacramento e come segno di protesta nei confronti dell'eresia giansenista, è formato da un altare con sculture ad altorilievo inondato da un fascio di luce; la stessa fonte di luce, una piccola nicchia al di sopra di una volta gotica smembrata e nascosta, contiene una visione celestiale. L'opera, completata da Narciso Tomé nel 1732, esprime e comunica, così come gran parte dell'architettura spagnola, un'inten-

68 Santuario di Ocotlan, nei pressi di Tlaxcala (Messico). Racchiusa tra due semplici torri in mattoni a vista, la facciata presenta una profusione decorativa degna di un dossale d'altare, tradotto su scala ciclopica. Il tardo barocco spagnolo presenta curiosamente qualche affinità con l'architettura indigena messicana.

sità emotiva che prevale nettamente su ogni più profonda preoccupazione di carattere architettonico e formale.

Uno dei prodotti più spettacolari dell'architettura spagnola del Settecento, in cui l'elemento retrospettivo affiora con particolare forza, è la facciata principale della cattedrale di Santiago de Compostela, costruita nel 1738-1749. Allo scopo di mantenerne alto il prestigio di grande meta di pellegrinaggio, a partire dal 1650 la cattedrale era stata sottoposta a interventi di restauro e di abbellimento. Il rifacimento passò attraverso le mani di tre architetti, i quali operarono tutti secondo uno stile che si richiamava a opere tedesche o francesi del secolo precedente. Fernando de Casas, cui si deve in gran parte la facciata occidentale, accentuò le caratteristiche di questo stile, moltiplicando nicchie, volute, colonne, timpani spezzati in una composizione di infinita complessità che ricorda il Dietterlin delle invenzioni più esplosive. Questo deliberato "guardarsi indietro" nell'ambito dell'edilizia religiosa appare ancora più marcato se pensiamo

che quest'opera è esattamente contemporanea alle facciate tardo-barocche di Juvarra a La Granja e al Palazzo Reale di Madrid del Sacchetti.

È opportuno a questo punto accennare all'intensa fioritura di edifici sacri di stile barocco che si ebbe nei paesi del Nuovo Mondo assoggettati al dominio spagnolo. La conquista dell'America fu un'impresa condotta dallo Stato e dalla Chiesa: con la nascita di nuove città sorsero anche nuove cattedrali. Seguirono gli ordini religiosi con i loro conventi e le missioni. La maggior parte delle cattedrali e delle chiese più importanti del Nuovo Mondo furono costruite tra il 1570 e il 1650; il Settecento, ossia il periodo di cui ci occupiamo in questa sede, non vide che l'ultima fase di questo esplosione edilizia. Dopo l'ascesa al trono di Carlo III, nel 1759, le risorse economiche e le iniziative, sotto l'influsso dello spirito illuministico, si orientarono non più verso la costruzione di chiese, bensì di università, biblioteche e ospedali.

La tipica cattedrale ispano-americana della fine del Seicento era una struttura a tre navate, voltata a botte, con una cupola all'incrocio degli assi. All'estremità occidentale si elevavano due possenti torri campanarie e tra di esse una facciata a *retablo*, sovente estremamente elaborata. In Messico il carattere massicio di questi edifici lasciò il posto, all'inizio del Settecento, a una maggiore eleganza di

69 Una missione gesuita a Concepción, in Bolivia. Il carattere primitivo di edifici come questo, costruiti dai missionari spagnoli negli insediamenti fondati in Sudamerica, era dettato forzatamente dalle condizioni di vita locali. Superfluo è dunque il tentativo di intravvedervi un legame con il "primitivismo" propugnato dalle teorie di Laugier.

forme, il cui primo esempio è costituito dalla Capilla de los Reyes (1718-1737) nella cattedrale di Città di Messico, cui seguì, su scala maggiore, un certo numero di chiese, tra le quali la più celebre è quella del santuario di Ocotlan, vicino a Tlaxcala, a qualche centinaio di chilometri da Città di Messico. Le torri si elevano qui a un'altezza doppia rispetto a quella della navata centrale, e si presentano relativamente spoglie alla base mentre nella parte superiore sono riccamente lavorate, con un'ornamentazione che ricorda in parte lo stile dei Churriguera. Stretta tra le due torri campanarie, la facciata a *retablo* ne risulta esaltata in modo particolarmente espressivo. Nelle regioni degli altipiani del Perù e della Bolivia si sviluppò invece lo stile cosiddetto *mestizo*, frutto di un incrocio tra vari elementi barocchi sommersi in una profusione di scultura ornamentale con forti accenti locali.

Prima di abbandonare le colonie spagnole vale la pena di gettare uno sguardo alle più modeste espressioni architettoniche rappresentate dalle missioni gesuitiche e specialmente quelle del Paraguay, tra gli indiani Guarani. Qui fin dall'inizio del Seicento il padre provinciale dei gesuiti, Diego de Torres, aveva instaurato una rigida disciplina di vita comunitaria, che fissava norme in merito all'abbigliamento, alle abitazioni, ai turni di lavoro, ai momenti dedicati allo svago e al riposo, una sorta di comunismo cristiano. Questi insediamenti, chiamati anche *reducciones*, si rivelarono talora iniziative di successo dal punto di vista commerciale, ma le stesse condizioni di vita della foresta tropicale imponevano necessariamente costruzioni di tipo primitivo: capanne su pali di legno con pareti in mattone crudo. Nell'ultimo quarto del Seicento furono introdotte le recinzioni in pietra e a partire dal 1725 circa le coperture in mattoni, ma la costruzione di chiese in legno proseguì fino a oltre il 1767, quando l'ordine dei gesuiti fu espulso dal Sudamerica. Data la natura del materiale edilizio, ben pochi di questi edifici sacri sono giunti fino a noi, ma ne sopravvive un esempio significativo a Yaguaron costruito tra il 1761 e il 1784. Si tratta di un prototipo di luogo di culto quale avrebbe potuto scaturire dalla mente di un filosofo razionalista come Laugier, ma il suo carattere specifico deriva da una fusione dell'esperienza costruttiva europea e di tecniche artigianali locali.

Nel Settecento la storia dell'architettura portoghese differisce considerevolmente da quella della vicina Spagna. La scoperta di miniere d'oro in Brasile, nel 1693, fece della corte di Giovanni V una delle più splendide d'Europa. Dal punto di vista architettonico, il suo regno fu dominato dai lavori di costruzione del palazzo-monastero di Mafra, una sorta di equivalente portoghese dell'Escorial, in cui tuttavia l'ac-

70, 71 L'imponente palazzo-monastero di Mafra, a nord di Lisbona, sorto tra il 1717 e il 1730 su progetto dell'architetto tedesco Ludwig (o Ludovice), era la risposta portoghese all'Escorial di Madrid. La chiesa, con la facciata racchiusa dalle due imponenti torri campanarie e la navata conclusa da una vasta cupola, costituisce il nucleo del prospetto principale.

72 La chiesa di São João d'el Rej a Sâo Francisco, in Brasile. Progettata da architetti portoghesi nel 1774, non risente di influssi autoctoni né dell'uso di materiali locali.

cento è posto più sul palazzo che sul monastero. Fu realizzato da un architetto tedesco, J. F. Ludwig (conosciuto in Portogallo sotto il nome di João Frederico Ludovice), che aveva lavorato per l'esercito imperiale e collaborato a Roma con Andrea Pozzo. Evidenti sono a Mafra le suggestioni di Bernini, Borromini e Fontana. L'altro grande architetto del Settecento portoghese fu un italiano Niccolò Nazzoni (Nasoni), la cui opera più importante in Portogallo fu la chiesa ovale di São Pedro dos Clérigos a Oporto. L'architettura portoghese del Settecento fu dunque dominata, diversamente da quella spagnola da influssi italiani e centro-europei. Più tardi il barocco lasciò il passo al rococò e nel 1760 Giovanni Carlo Bibiena disegnò la chiesa di Memoria di Belem nei pressi di Lisbona. Dopo il terremoto del 1755, Lisbona fu ricostruita in uno stile austeramente neoclassico, ma molte delle nuove chiese conservarono numerosi elementi di gusto rococò.

In Brasile, l'architettura ecclesiastica si mantenne più vicina a quella della madrepatria rispetto al Messico e al Perù. La chiesa di São João d'el Rei a São Francisco è un tipico esempio di barocco portoghese. Fu progettata nel 1774 da due architetti protoghesi, A. F. Lisboa e F. de Lima Cerqueira, e realizzata esclusivamente con materiali reperiti sul luogo, sovente più consoni a un'accurata definizione dei dettagli del duro granito del Portogallo.

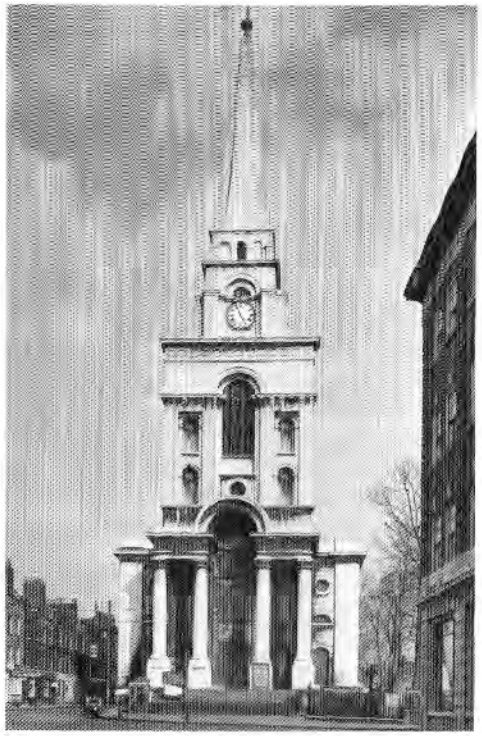
Il mondo protestante

Le vicende dell'arte in ambito cattolico si sviluppano nel Settecento, abbiamo visto, come una grande marea che avanza dall'Italia verso l'Europa centrale, con qualche diramazione secondaria più o meno isolata in Francia e in Spagna – mentre la stessa Italia, all'origine dell'intero sviluppo, finisce per rifluire in una condizione di relativa stagnazione. La situazione del mondo protestante suggerisce invece un'immagine differente – sorgenti isolate di grande ricchezza che sgorgano e si esauriscono in circostanze di varia natura. Le chiese protestanti erano costruite non tanto a glorificazione di Dio, quanto per ospitarne i devoti servitori e nella maggior parte dei paesi protestanti lo spazio destinato a questo scopo era fornito da migliaia di chiese che risalivano ancora a epoche antecedenti alla Riforma, e il cui splendore si tendeva piuttosto a ridurre che ad accentuare. Non vi era nessun incentivo a ricostruire edifici analoghi – a meno che naturalmente non andassero distrutti in seguito a crolli o a incendi. Al di là di queste (peraltro non infrequenti) occasioni, l'unico motivo che poteva portare alla costruzione di una nuova chiesa era la specifica richiesta da parte di una congregazione. Le circostanze che potevano dare luogo a una tale commissione erano in genere una repentina espansione urbana o l'insediamento di una minoranza protestante in una nazione prevalentemente cattolica.

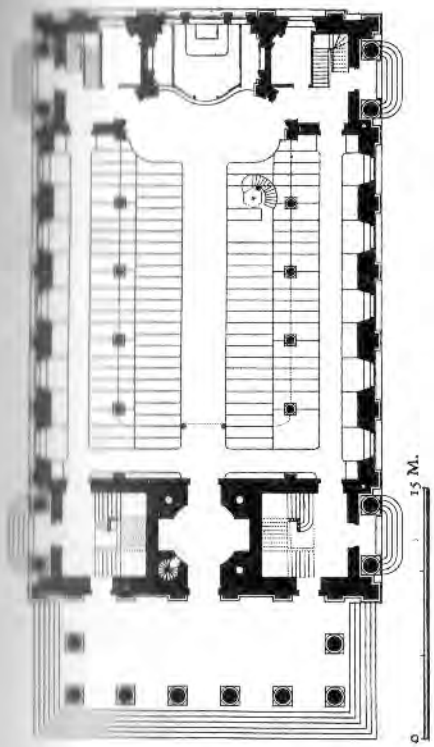
Dopo il 1700 l'Inghilterra occupa senz'altro il primo posto tra le nazioni protestanti. Il grande incendio di Londra del 1666 aveva comportato non soltanto la totale ricostruzione della grande cattedrale metropolitana (St Paul), ma anche l'edificazione di oltre cinquanta nuove chiese parrocchiali. Nell'anno 1700 i lavori erano ormai quasi completamente ultimati, ma nel 1710 un avvicendamento di ministri sotto il regno della regina Anna diede luogo alla formazione di un movimento favorevole al finanziamento della costruzione di nuove chiese da parte dello Stato, sempre a Londra, ma questa volta con lo scopo di istituire luoghi di culto per i sobborghi in rapida espansione. L'esponente più importante di questo nuovo movimento fu Nicholas Hawksmoor; le sue sei chiese costruite in base all'Atto del 1711 costituiscono un episodio di singolare forza e originalità. L'opera di Hawksmoor risente fortemente della lezione del suo maestro Christopher Wren, geniale coordinatore della ricostruzione di Londra dopo l'incendio. Hawksmoor aveva tuttavia uno stile marcatamente personale, una particolare sensibilità verso il barocco romano e uno spiccato interesse sia per gli aspetti meno conosciuti dell'antichità classica che per l'architettura medievale. Fu così in grado di combinare, ad esempio, nella Christ Church di Spitalfields (1714-1729) una guglia gotica con un portico dorico classico. Nella chiesa di St Anne a Limehouse la lanterna sovrastante la torre campanaria può essere letta sia come una parafrasi di quella neogotica di St Botolph's a Boston, nel Lincolnshire, sia come una fantasiosa ricostruzione della famosa "Torre dei venti" di Atene.

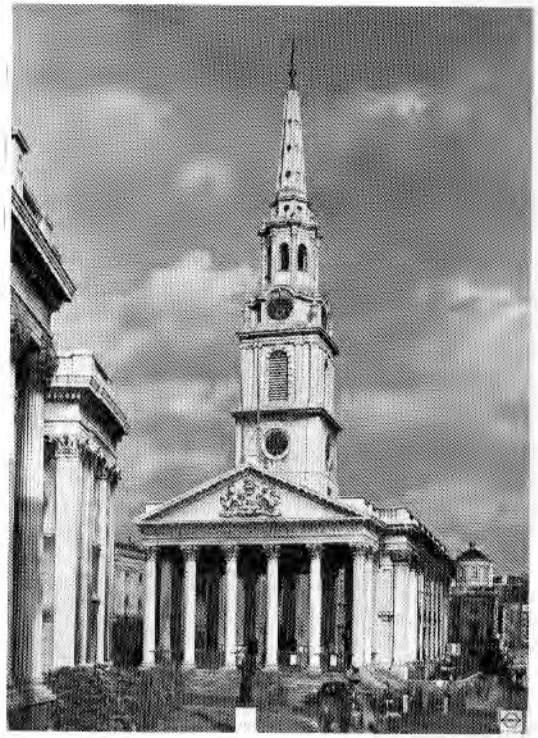
Un altro architetto inglese la cui profonda e sotterranea influenza nei paesi anglosassoni non potrà mai essere sopravvalutata, fu James Gibbs. Tra gli architetti della sua generazione era praticamente il solo che avesse visitato Roma e la sua prima chiesa, St Mary-Le Strand a Londra (costruita nel 1714-1717 nell'ambito del provvedimento citato più sopra), rispecchia i suoi studi sotto la guida di Carlo Fontana. Ha l'aspetto di una chiesa cattolica e sappiamo infatti che Gibbs aveva aderito segretamente a tale confessione. L'edificio fu oggetto di severe critiche e il più tardo capolavoro di Gibbs, la chiesa di St Martin-in-the-Fields (1721-1726), rivela in effetti un approccio assai differente: con il suo ampio pronao classico e la guglia-campanile memore di Wren fu immediatamente assunta a modello per gli edifici del culto anglicano, venendo poi ripresa e imitata in tutte le isole britanniche, nelle colonie americane, in India e persino in Australia.

Si potrebbe credere che una scuola come quella inglese, dotata



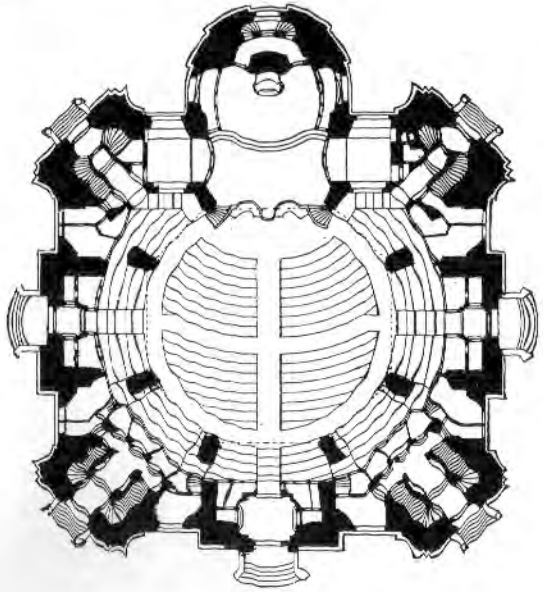
73, 74, 75 Nell'Inghilterra protestante la tradizione classica di Inigo Jones e di Wren fu periodicamente soggetta a influenze barocche. Il "barocco inglese" include tuttavia architetture cui l'etichetta di barocco viene attribuita solo in assenza di un termine più preciso. Ciò vale in particolare per le chiese di Hawksmoor, grandiose imprese architettoniche in cui si mescolano idee mutuate dall'antico con elementi desunti dall'architettura medievale inglese. *Sopra*: le guglie-campanile della Christ Church a Spitalfields e della St Anne Church a Limehouse, costruite tra il 1714 e il 1730. *A sinistra*: la chiesa di St Mary-le-Strand a Londra, 1714-1717, di James Gibbs, in cui palese è l'influenza barocca. Gibbs aveva studiato a Roma sotto la guida di Carlo Fontana.





76, 77 In un progetto più tardo di Gibbs, la chiesa di St Martin-in-the-Fields di Londra, 1721-1726, lo spirito barocco è svanito e troviamo al suo posto un sobrio tempio classico con una guglia-campanile alla Wren che penetra nella copertura del tetto, una soluzione assai criticata e che tuttavia godette di grande favore in tutto il resto del mondo anglosassone.

78 La chiesa di St John, 1714-1728, in Smith Square a Londra, opera di Thomas Archer, è una delle pochissime chiese inglesi che testimoniano una precisa conoscenza del barocco romano. Più che palese appare nelle sue torri l'influenza del Borromini.



79, 80, 81 La Frauenkirche di Dresda fu iniziata nel 1722 su progetto di George Bahr, un artigiano-architetto che aveva esordito come carpentiere. Bahr concepì una chiesa a pianta centrale con grandi finestroni e snelli pilastri a sostegno di un'immensa cupola coronata da una lanterna e circondata da quattro torrette angolari. La cupola della Frauenkirche dominava il panorama di Dresda fino a che la chiesa fu distrutta dai bombardamenti nel 1945. L'interno era non meno scenografico: le panche erano disposte in vari ordini come in un teatro, in modo che il pulpito centrale risultasse visibile da qualsiasi punto dell'ambiente.

di una tradizione tanto forte e consolidata nel campo dell'architettura sacra, fosse destinata a trovare molti imitatori nei paesi protestanti del continente ma, ad eccezione delle guglie-campanile di Wren (di cui un buon esempio si trova nella Sophienkirche di Berlino, del 1729-1735), non fu così. Le chiese inglesi continuarono a essere costruite per lo più in base al vecchio schema a tre navate, spesso coronate da un breve presbiterio. Sia le congregazioni luterane che quelle riformate dimostravano una netta preferenza per la pianta centrale, come appare evidente nelle chiese secentesche di Amsterdam e di Haarlem e nella suggestiva Katarrinakyrka di Stoccolma, progettata nel 1656 da Johan de la Vallée e profondamente debitrice degli esempi olandesi. In Slesia, dove nel 1707 la popolazione di fede protestante fu autorizzata a costruire propri edifici di culto, le chiese di quest'epoca si rifanno al modello a croce greca di Stoccolma, imposta dal committente, Carlo XII. L'interesse per la pianta centralizzata condusse infine alla creazione del primo edificio protestante veramente significativo della prima metà del secolo al di fuori dell'Inghilterra: la Frauenkirche di Dresda. La chiesa, commissionata dalla municipalità di Dresda e progettata dall'architetto della città, George Bahr, fu costruita tra il 1725 e il 1743, con il dichiarato intento di rivaleggiare con gli splendori architettonici della vicina corte dell'elettore Augusto. Essa abbinava un'audace utilizzazione dello schema centralizzato alla tendenza tutta barocca verso la ricerca di effetti sensazionali di grande qualità. Da uno squadrato corpo centrale si innalzava un'immesa e affusolata cupola audacemente poggiata su un anello di otto costoloni, tra i cui pilastri correvano gallerie disposte come quelle di un teatro. Dalle estremità del cubo di base quattro piccole e snelle guglie si elevavano intorno alla cupola principale. Nel panorama di Dresda la chiesa risaltava come una nota non meno eccentrica dello Zwinger. Purtroppo essa è andata completamente distrutta nel corso dell'ultimo conflitto mondiale.

Dopo la metà del Settecento la storia dell'architettura in Europa, sia in area protestante che cattolica, non presenta episodi densi di significato né una propria linea di continuità. In ciascun paese le chiese del tardo Settecento appaiono stanche sopravvivenze di una tradizione ormai superata ed esaurita, oppure sorprendenti e addirittura affascinanti avventure spaziali inserite nel più ampio contesto delle nuove teorie architettoniche emergenti. Quali fossero queste teorie e fino a che punto esse finissero per assumere un valore così normativo da costituire un presupposto indispensabile per giudicare tutte le architetture dell'epoca, comprese le chiese, è appunto quanto ci accingiamo a esaminare ora.

Capitolo 4

Una pluralità di stili

Fino a tempi relativamente recenti l'architettura europea della seconda metà del Settecento veniva iscritta nel contesto dell' "età dei revival". Quest'idea non era altro che un portato della concezione settecentesca, secondo cui ogni epoca aveva un proprio stile e doveva quindi esservi necessariamente qualcosa di anomalo in un'età che ne fosse priva e fosse quindi costretta a mutuarlo da altre. Non si percepiva come la ripresa di una tradizione più antica potesse essere altrettanto importante e "storicamente" significativa quanto la creazione di uno stile nuovo, e come ciò potesse riflettere un profondo mutamento di atteggiamento rispetto a elementi diversi dallo stile. È proprio ciò che accadde nel periodo di cui ci stiamo occupando. Le trasformazioni divenute manifeste in campo artistico intorno al 1750 implicano infatti una ridefinizione integrale della coscienza europea nei confronti del proprio passato più che una svolta stilistica in senso stretto.

Del resto, in architettura i revival non erano certo una novità. Per trecento anni la tradizione romana antica era stata il fondamento di ogni legittima impresa architettonica. I principi classici, così come venivano interpretati, erano considerati valori assoluti. Si trattava tuttavia di una posizione intrinsecamente instabile. L'attaccamento alla cultura classica implicava infatti un attaccamento alla storia che a sua volta comportava una spinta irrefrenabile ad ampliare gli orizzonti in ogni direzione, finché il primato assoluto di Roma finì per dissolversi in una visione più generale e infinitamente più complessa dell'intero passato dell'Europa. Nel 1750 gli studiosi dell'antichità classica avevano ormai intuito la superiorità e la priorità dell'arte greca.

Con l'ampliarsi delle possibilità di viaggi e spostamenti e l'inizio dei primi scavi archeologici emerse ben presto con chiarezza la pluralità di stili esistenti in seno al mondo romano stesso. Inoltre gli studiosi di storia medievale cominciavano a poco a poco ad apprezzare

82 Le Assembly Rooms di York, progettate da Lord Burlington, rappresentano una ripresa consapevole di soluzioni classiche. La pianta si basava sulla cosiddetta "Sala Egizia" così come era stata descritta da Vitruvio e interpretata da Palladio.

la serietà di intendimenti se non proprio i valori formali della cultura gotica.

Al cuore della nuova situazione vi era il venir meno della fede in un'unica autorità, Roma, e il subentrare della convinzione che ci fosse o potesse esservi una pluralità di modelli esemplari, Roma, la Grecia, il gotico e, perché no, l'India o la Cina. Ciò introdusse improvvisamente la possibilità di una selezione, e nel caso specifico condusse all'eclettismo: qualsiasi stile poteva essere esplorato, sfruttato, combinato con altri. Fatto ancor più importante, una volta accettata come legittima l'idea di uno studio comparativo dei diversi stili emerse irresistibile l'impulso verso un *nuovo stile*. Quest'ultimo può configurarsi come uno stile personale, oppure nazionale, o semplicemente come un'astrazione razionale desunta da tutti i vari stili, e comporta il dare via libera a una vera e propria rivoluzione architettonica.

Il termine abitualmente impiegato per etichettare l'architettura che scaturisce da questa situazione di fatto è "neoclassico". Esso appare tuttavia fuorviante nella misura in cui sembra sottolineare prevalentemente l'elemento archeologico e revivalista a scapito del più profondo carattere filosofico ed estetico del movimento. Ciò non toglie che in questo contesto l'archeologia rivesta effettivamente un'importanza primaria e che l'intero processo di ridefinizione teorica ruoti intorno ad essa quale elemento cardine.

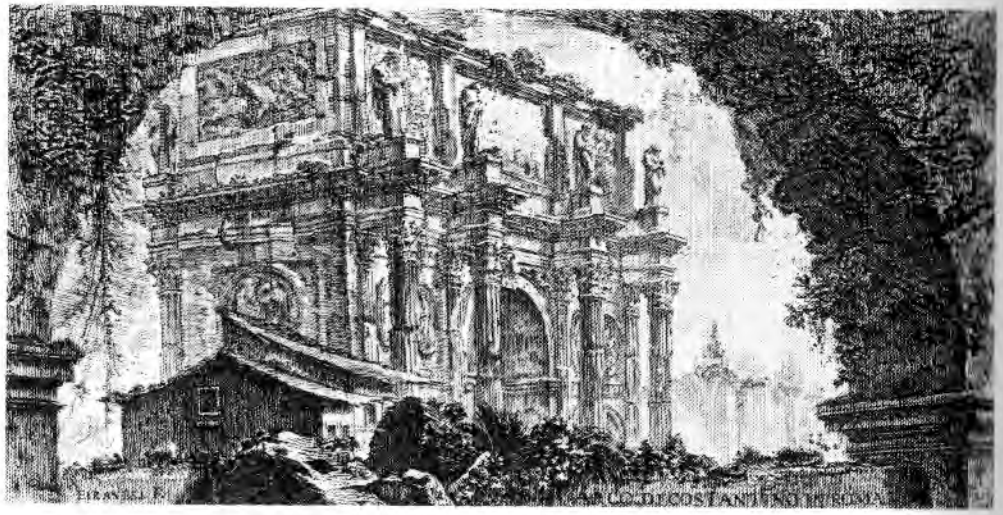
L'indagine archeologica sistematica, in quanto fase di ulteriore evoluzione rispetto al semplice ritrovamento casuale e al fenomeno del collezionismo di oggetti antichi, ha inizio alla metà del Settecento. Una pietra miliare in questa vicenda è segnata dalla pubblicazione del primo volume del *Recueil des Antiquites* del conte di Caylus, nel 1752. Tre anni dopo, nel 1755, apparvero i *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* di Winckelmann. Sia Caylus che Winckelmann erano persuasi della superiorità dell'arte greca, con la sua "nobile semplicità", rispetto a quella romana. Di diverso parere era invece Piranesi, architetto e incisore, che tuttavia si prodigò con non minore impegno per scoprire e mettere in luce le ricchezze del mondo antico. Piranesi dedicò il proprio geniale talento alla ricostruzione grafica di Roma antica e alla grandiosa illustrazione delle sue rovine. Le sue *Antichità romane* risalgono al 1748, il suo *Della magnificenza ed architettura de' Romani*, in cui si fa paladino della grandezza e della versatilità dell'arte romana contro i fautori di quella greca, fu pubblicato nel 1761.

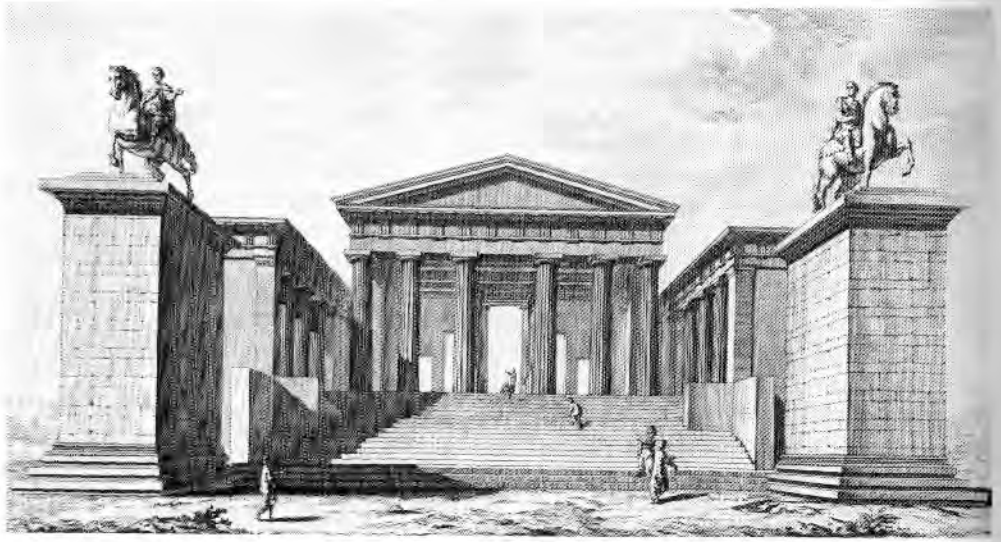
La raccolta di nuovi materiali appartenenti al mondo sia greco sia romano si sviluppò negli stessi anni. Gli scavi di Pompei, promossi dai Borboni, furono iniziati nel 1748. Essi furono tuttavia orientati soprattutto al recupero di suppellettili, mentre le architetture dell'antica città dovettero attendere ancora a lungo prima che fosse loro accordato il dovuto interesse. I monumenti di Atene divennero invece noti più rapidamente. Il francese J. D. Le Roy pubblicò nel 1758 *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, cui fece seguito quattro anni più tardi il primo volume delle *Antiquities of Athens* di Stuart e Revett. Nel frattempo Robert Wood aveva guidato una missione archeologica in Siria e pubblicato una dettagliata descrizione di Palmira nel 1753 e di Baalbec nel 1757. Nel 1764 apparve invece lo studio di Robert Adam sul palazzo di Diocleziano a Spalato.

Questa panoramica enormemente ampliata offriva una varietà sconcertante di scelte ma, se da un lato aveva l'effetto di ridimensionare l'autorità di interpreti della romanità di consolidato prestigio quali Serlio, Palladio, e persino lo stesso Vitruvio, d'altro canto non forniva alcuna direttiva per il futuro. Una nuova indicazione proveniva però dai principi razionali propugnati da Cordemoy e dal suo tardo divulgatore, Laugier, cui abbiamo già accennato in precedenza. Laugier, individuando nella capanna primitiva il prototipo di ogni splendore architettonico, si muoveva nella stessa direzione di Winckelmann, che in pittura e in scultura si era fatto portavoce dell'ideale della "nobile semplicità". Sia Laugier che Winckelmann riconoscevano la supremazia della Grecia anche se nessuno dei due nei propri testi fondamentali mostra di possedere alcuna conoscenza dettagliata dell'architettura greca e neppure dell'autentica scultura greca. Del resto, anche quando Le Roy, Stuart e Revett ebbero messo a disposizione, grazie alle proprie sontuose incisioni, ricche informazioni sull'argomento, non si può dire che ciò avesse ripercussioni immediate sull'architettura. Nel Settecento sul continente quasi non si ebbe di fatto nessuna ripresa letterale dell'architettura greca. Qualcosa di più avvenne in Inghilterra, ma il vero e proprio "revival" della Grecia si verificò soltanto dopo il 1800.

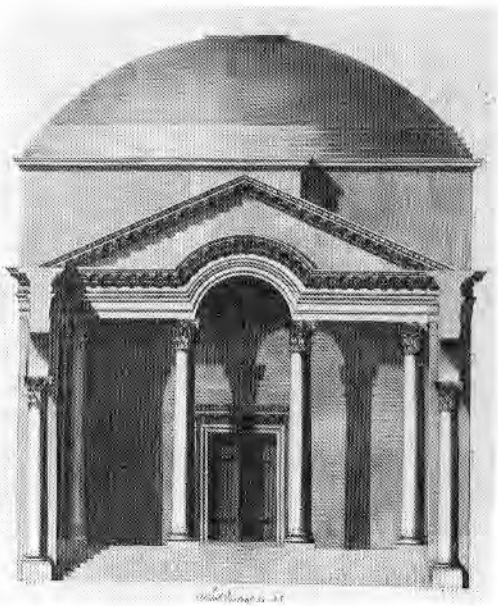
Nobile semplicità

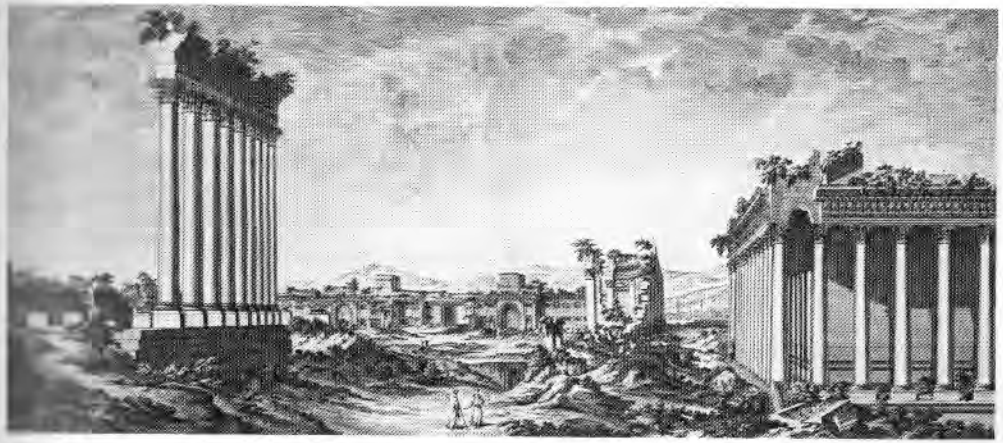
La vera essenza del neoclassicismo in architettura è frutto di una sintesi tra la "nobile semplicità" del Winckelmann e l'applicazione razionale di elementi classici. Essendo questi gli ideali di partenza, è naturale che gli architetti avessero costantemente davanti agli occhi, quella suprema immagine di nobiltà, semplicità e razionalità incarnata dal tempio classico. Per Laugier, la Maison Carrée di Nimes rappresentava la perfezione architettonica. Portici e colonnati di rigorosa purezza classica divennero dunque attributi essenziali di





83, 84 L'indagine sulle rovine antiche, intrapresa dapprima da artisti e archeologi e poi da architetti, ebbe inizio in modo sistematico nella seconda metà del Settecento. Il modello, dapprima predominante, dell'antica Roma fu soppiantato col tempo da quello della Grecia. *In alto*: un'incisione raffigurante l'arco di Costantino, tratta dalle *Antichità romane* di Piranesi, 1748. *Sopra*: i Propilei dell'Acropoli di Atene, da *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* di J. D. Le Roy, 1758.





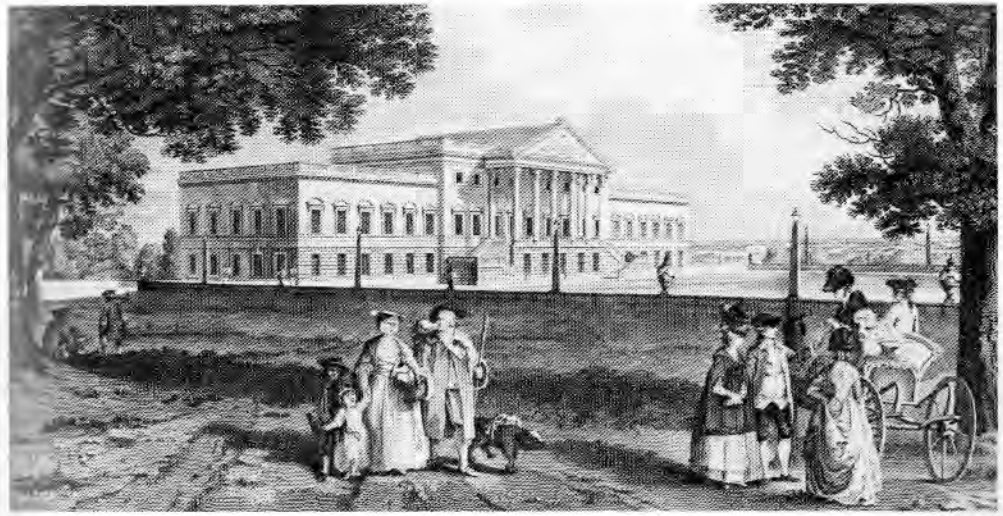
85, 86, 87 *In alto a sinistra*: la "Torre dei venti" di Atene, da *The Antiquities of Athens* di James Stuart e Nicholas Revett, 1762-1816. *In alto a destra*: il pronao antistante il vestibolo del palazzo di Diocleziano a Spalato, da *The Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato*, di Robert Adam, 1764. *In basso*: veduta delle rovine di Baalbec, incisione tratta da *The Ruins of Balbec, otherwise Heliopolis in Coelosyria* di Robert Wood, 1757.

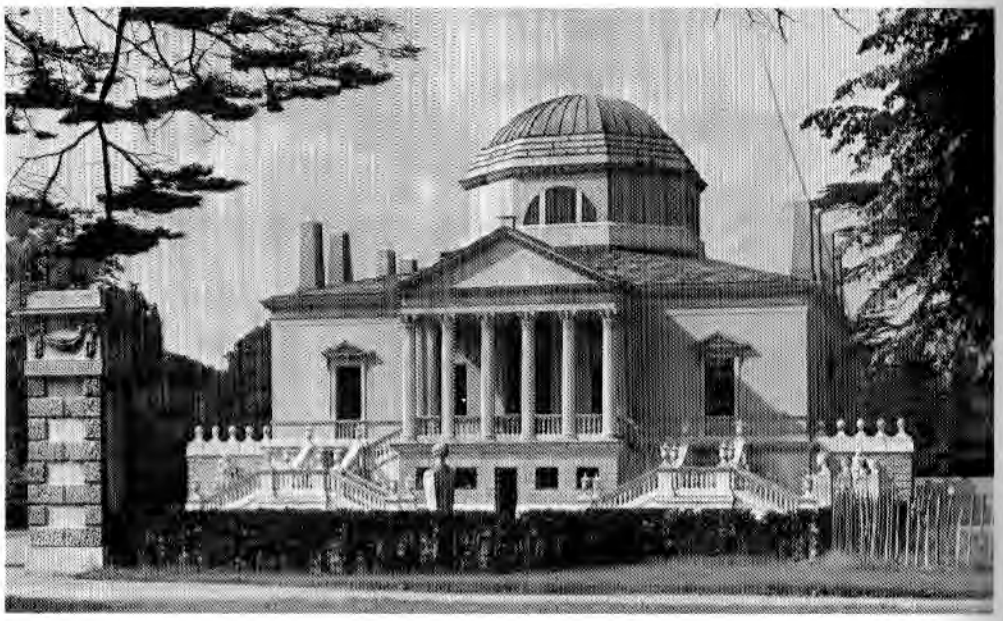
chiese ed edifici pubblici in tutta l'Europa, fruttando più tardi al movimento neoclassico insofferenti accuse di "mera ripetitività" e "fredda imitazione". Di fatto, però, la forza di tale movimento va ben oltre quanto può venire messo in luce dai suoi aspetti più specificatamente archeologizzanti. Quella stessa austerità cui l'architettura volontariamente si sottometteva stimolò una nuova sensibilità verso formulazioni precise, superfici omogenee, masse ampie e volumi nettamente definiti. Questi principi erano potenzialmente portatori, come avrebbero più tardi dimostrato Boullée, Ledoux e Soane, di un'espressività di nuovo genere: una *architecture parlante* che evidenziava esplicitamente la funzione dell'edificio attraverso i suoi elementi architettonici.

Un carattere molto importante del movimento neoclassico è la sua dimensione internazionale. Ciò si spiega col fatto che esso non fu il prodotto stilistico di una determinata scuola architettonica nazionale, ma piuttosto una corrente di pensiero cui contribuirono vari esponenti in diversi paesi e i cui fondamenti erano facilmente comunicabili. Laugier era francese, Winckelmann tedesco, Piranesi italiano, e la loro reputazione si diffuse quasi immediatamente a livello internazionale. I principi del neoclassicismo, in quanto astratti e generali, si contrapponevano alle singole tradizioni nazionali e alla fine del secolo erano ormai giunti di fatto a sopprimerle quasi completamente, tanto che l'architettura europea raggiunse in quel periodo una singolare uniformità, che perdurò fino ai revival nazionalistici dell'epoca romantica, intorno alla metà dell'Ottocento. Non è un caso che il neoclassicismo coinvolgesse in misura assai limitata l'Italia. Ad eccezione di Piranesi, nessun italiano vi diede contributi significativi. Meta costante del "grand tour", l'Italia con i suoi monumenti veniva ormai considerata come un patrimonio sovrannazionale, oggetto costante di copia e di documentazione da alcuni di coloro che si recavano a studiare nella penisola e che sovente sottoponevano i propri lavori al giudizio delle accademie giungendo ad aggiudicarsi addirittura dei premi. Allorquando cerchiamo però di rintracciare le radici del movimento neoclassico vediamo che non si trovano in Italia, né tantomeno in Francia. La prima decisa ribellione contro il barocco e le prime formulazioni del nuovo spirito in campo architettonico si possono osservare infatti in Inghilterra.

Abbiamo già accennato al movimento fautore di un'interpretazione razionale dell'antico capeggiato in Inghilterra a partire dal 1715 da Colen Campbell. Alcuni degli edifici dello stesso Campbell si rifanno del resto in larga misura al Palladio e uno di essi in particolare, Mereworth nel Kent, rappresenta, almeno per quanto riguar-

88, 89 Due esempi di palladianesimo inglese, entrambi opera di Colen Campbell. *In alto*: la villa di Mereworth nel Kent, 1723. L'edificio si presenta all'esterno come una ripresa letterale della Rotonda del Palladio a Vicenza, anche se la cupola di Mereworth è leggermente più alta. *In basso*: Wanstead, vicino a Londra, costruita tra il 1715 e il 1720, con l'imponente portico colonnato corinzio rivendicato da Campbell come il primo esempio di autentico pronao classico in Inghilterra.





90 La villa di Chiswick, progettata da Lord Burlington e annessa alla residenza di famiglia nel 1725, riprende il modello della Rotonda palladiana combinandolo con altre fonti meno evidenti.

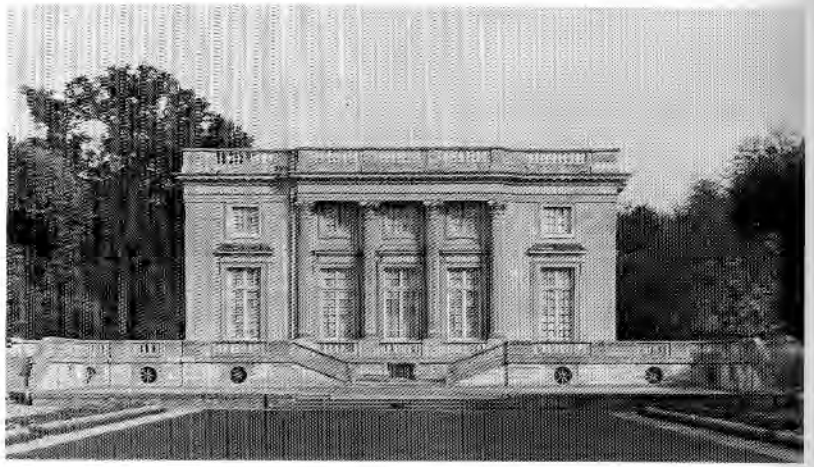
da l'esterno, una riproduzione quasi perfetta della Rotonda di Vicenza. Per la villa di Wanstead, ora distrutta, Campbell ideò un pronao corinzio di proporzioni adeguate a un tempio romano. Allievo di Campbell fu Richard Boyle, terzo conte di Burlington. Questi fu non soltanto un influente mecenate delle arti, ma anche un meticoloso progettista. La sua villa di Chiswick rappresenta un saggio di sperimentazione stilistica comprendente elementi desunti da Scamozzi, da Palladio e dall'antichità. Più audaci le Assembly Rooms di York, ideate nel 1730 sul modello della ricostruzione palladiana della cosiddetta "sala egizia". Il classicismo, vale a dire il *neoclassicismo* di Boyle, non ammetteva compromessi. Nulla deve alla tradizione europea e potrebbe apparire un frutto maturato ovunque in Europa e in un qualsiasi imprecisato momento compreso tra la sua stessa epoca e, diciamo, il 1830.

Lord Burlington, insieme all'amico e seguace William Kent e a tutta una schiera di personalità minori (in quest'epoca James Gibbs fu l'unico architetto di una certa levatura che si mantenne su posizioni differenti), riuscì a propagandare con tale successo le proprie idee che l'architettura inglese divenne fino al 1760 sorprendentemente

uniforme a tutti i livelli, dalle chiese alle fattorie di campagna alle facciate dei palazzi urbani. Questo movimento e i suoi frutti vanno comunemente sotto l'etichetta di "palladianesimo", ma non bisogna dimenticare le molte altre influenze operanti in seno ad esso, da Scamozzi a Inigo Jones, dall'antichità classica (rivisitata attraverso il Palladio) o addirittura da Wren fino al barocco.

È assai difficile determinare in quale misura l'architettura inglese di quest'epoca avesse ripercussioni sul continente. Potrebbe essere una pura coincidenza il fatto che i progetti risultati vincitori nei due grandi concorsi tenutisi nel 1732 per le facciate occidentali della chiesa di San Giovanni in Laterano a Roma e di St Sulpice a Parigi, fossero tutt'altro che alieni da influssi inglesi. In entrambi i casi, comunque, si dovrebbe parlare piuttosto di un'influenza di Wren e della sua scuola. Derivazioni specifiche dal palladianesimo inglese sul continente sono rare. In Francia i paralleli più ovvi sono comunque quelli con le opere di Jacques-Anges Gabriel, figlio di Jacques Gabriel, cui subentrò nel 1742 nella carica di *premier architecte* di Luigi XV. Fu proprio in questa veste che presiedette alla realizzazione delle due nuove ali che fiancheggiano l'ingresso di Versailles, dell'Opera di Versailles, ai consistenti ampliamenti della reggia di Compiègne e, a Parigi, alla costruzione dell'École Militaire e di due grandi palazzi sulla Place de la Concorde. Questi progetti si distaccano indubbiamente dalla ormai trita tradizione di Jules Hardouin-Mansart pun-

91 L'ampliamento della reggia di Versailles opera di Jacques-Ange Gabriel: un austero blocco compatto, nello stile degli edifici progettati per la Place de la Concorde (*figg. 164, 165*) ma in linea con il preesistente nucleo di Mansart visibile sulla destra.

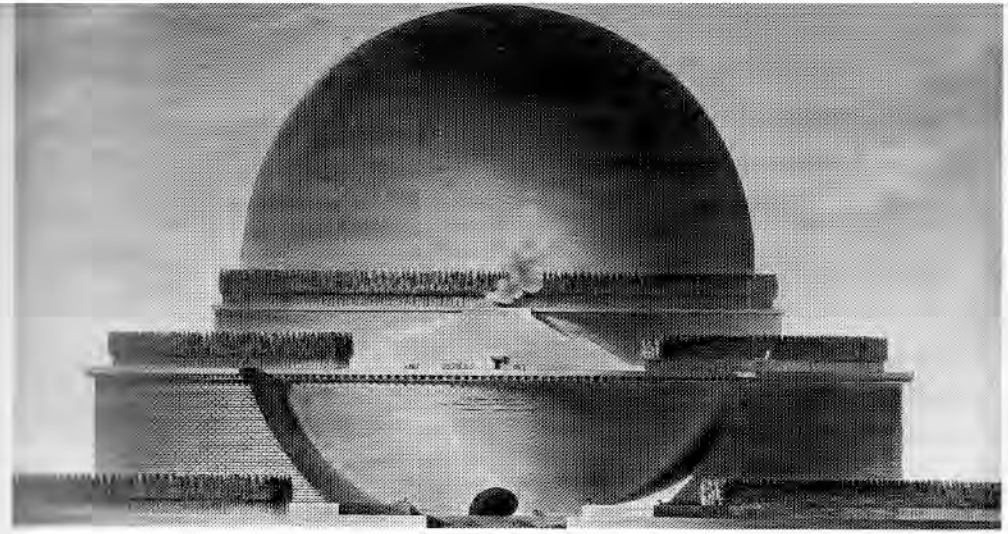


92 Il Petit Trianon di Gabriel a Versailles, del 1762-1768, assorbe qualcosa della severa dignità degli edifici palladiani inglesi, ma la delicatezza dell'articolazione e il basamento sopraelevato lo rendono inconfondibilmente francese. Gabriel rappresenta il filone conservatore del classicismo francese in contrapposizione ai suoi più giovani contemporanei, i "rivoluzionari" Boullée e Ledoux.

tando verso formulazioni più misurate e rigorose, quali appunto quelle che si è soliti associare al palladianesimo. D'altra parte l'articolazione dei volumi rimane fortemente legata alla tradizione francese e la pacata misura formale è la stessa della facciata orientale del Louvre di Perrault. Forse l'unico edificio di Gabriel in cui troviamo effettivamente un germe del pensiero inglese è il Petit Trianon di Versailles, simile a una piccola villa di campagna palladiana, ripensata però con tutta la maestria della tradizione francese nell'orchestrare i volumi, così da risultare alla fine del tutto francese.

Oltre il neoclassicismo

I primi passi realmente significativi compiuti in Francia in direzione del neoclassicismo non furono affatto legati al palladianesimo inglese, ma si devono invece a un esiguo numero di intellettuali che operarono in modo autonomo sullo sfondo di una tradizione francese che risaliva fino a Lescot, Ducerceau e Philibert Delorme. Uno di questi fu J. G. Soufflot, il quale, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, nella chiesa di Ste Geneviève (ora Panthéon) compì un tentativo di costruire una struttura coperta a volte perfettamente articolata e fedele al più puro classicismo. Si trattava di un tentativo, pressoché riuscito, di mettere in pratica i principi teorici proposti da

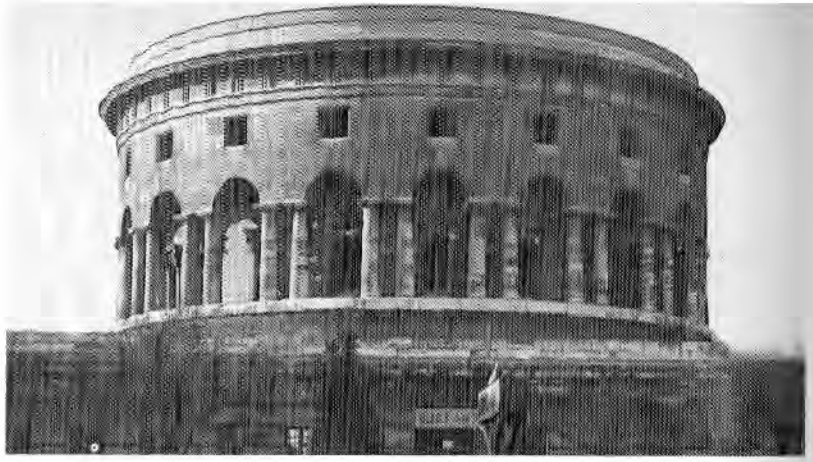


93 Progetto di E. L. Boullée per un mausoleo dedicato a Isaac Newton, 1784. Nei disegni di Boullée la fantasia neoclassica si dilata fino a creare un mondo di astrazioni progettuali irrealizzabili. Boullée era persuaso che l'architettura dovesse fondarsi sulla "natura" e in tale contesto "natura" significava per lui forme geometriche. Vasta fu l'influenza di Boullée sulle generazioni più giovani.

Laugier. Mai più si ebbero in seguito esempi di altrettanta audacia strutturale. La sperimentazione si tradusse in forme differenti nell'opera di un architetto più giovane, E. L. Boullée, il cui Hôtel Brunoy, costruito nel 1772, infranse ogni tradizione, offrendo l'esempio di una facciata cui era anteposto un propileo (vestibolo porticato) classico con colonne su archi, anziché una trabeazione rettilinea. L'immaginazione di Boullée, del resto, era destinata a spingersi ben oltre.

Pochi furono i suoi progetti tradotti in opera e il suo maggior contributo al neo-classicismo consiste quindi negli scritti teorici e nella sorprendente serie di disegni che li illustrano. Boullée aveva avuto una formazione da pittore ed era persuaso che le potenzialità della forma architettonica potessero concretizzarsi pienamente, almeno per l'immediato futuro, soltanto attraverso la rappresentazione grafica.

I suoi primi disegni comprendono costruzioni classiche di dimensioni ciclopiche, ma col passar del tempo Boullée cominciò progressivamente a purgarle degli elementi classici, ponendoci di fronte a nudi volumi geometrici, collegati in modo espressivo e spettacolare. La più celebre di queste sue creazioni astratte è il progetto per un mausoleo dedicato a Isaac Newton, consistente in una sfera di oltre centocinquanta metri di diametro, circondata da un anello di viali



94 La Barrière de la Villette a Parigi, progettata da C. N. Ledoux. Le *barrières* (caselli daziari) di Parigi facevano parte di un più ampio sistema architettonico destinato a cingere Parigi di nuove mura, al solo scopo di riscuotere diritti doganali. Nelle mani di Ledoux, le *barrières* divennero templi e padiglioni di una magnificenza un po' funerea, in cui si combina un interesse esasperato per forme rigorosamente geometriche e un gusto alquanto bizzarro per il particolare classico.

fiancheggiati da cipressi e contenente lo *spazio* illuminato dagli astri (un effetto ottenuto attraverso aperture ricavate nella superficie). Il minuscolo mausoleo vero e proprio doveva essere collocato ai piedi della vuota calotta illuminata.

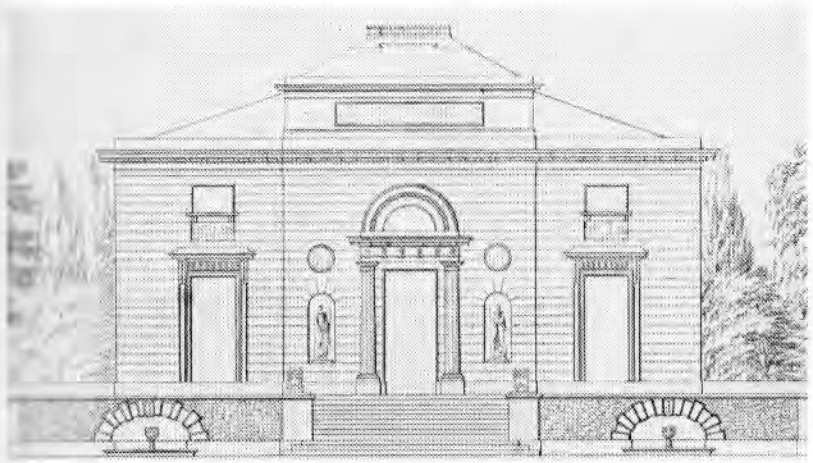
Boullée potrebbe essere accantonato come un eccentrico se la sua influenza sulla generazione successiva non fosse stata così decisiva. Se diamo una scorsa ai progetti vincitori del Prix de Rome a partire dal primo anno in cui vennero pubblicati (1779) vi troviamo costante l'impronta di Boullée e talvolta vere e proprie imitazioni. Fatto ancor più importante, Boullée fu chiaramente il punto di partenza di uno dei più audaci innovatori del secolo: Claude-Nicolas Ledoux.

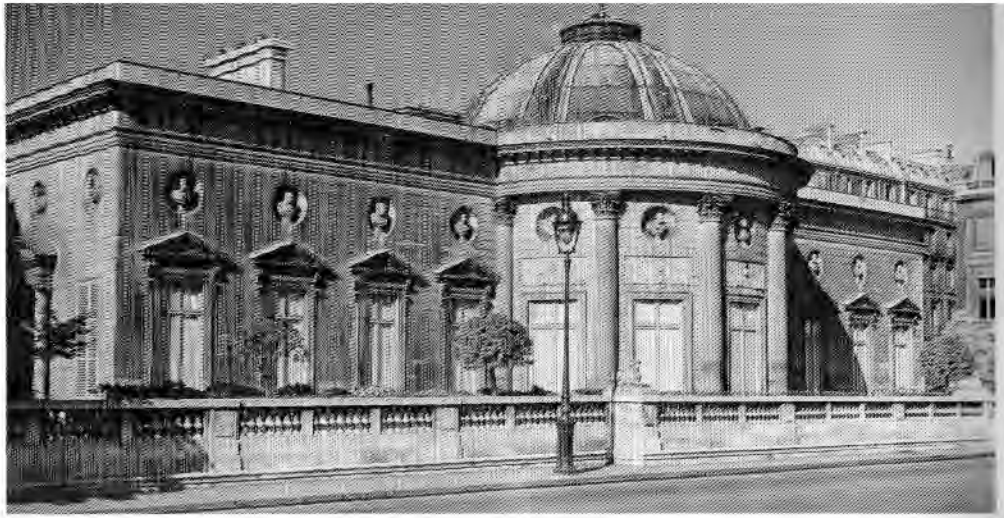
Ledoux nacque nel 1736 e dopo studi tradizionali si avviò a una brillante carriera di architetto, dedicandosi alla progettazione di ville per gli esponenti dell'alta società, tra cui la stessa Madame du Barry. Alcune delle residenze disegnate da Ledoux hanno un carattere piuttosto inglese, ma si distinguono per le proporzioni imponenti e per l'accentuazione marcata dei profili che racchiudono i volumi. Nel 1771 Ledoux fu nominato Ispettore delle Saline Reali della Franche-Comté e fece costruire lo stabilimento, tuttora esistente, di Arc-et-Senans (Chaux). A quest'epoca aveva ormai sviluppato un'immaginazione altrettanto provocatoria e suggestiva quanto quella di Piranesi. Incaricato, nel 1784, di progettare le barriere doganali di Parigi, Ledoux vi si applicò con soluzioni talmente stravaganti da venire sollevato dall'incarico. Scampato per un soffio alla ghigliottina, trascorse il resto della vita (morì nel 1806) seguendo l'esempio di Boullée e traducendo le proprie idee esclusivamente sulla carta.

Ledoux pubblicò i propri disegni nel 1804, sotto il titolo *L'Architecture considerée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, ma l'opera era stata concepita già molto tempo prima e i disegni appartengono probabilmente in maggioranza all'ultimo decennio del Settecento. L'importanza di questo lavoro è duplice, innanzitutto per l'assoluta libertà che Ledoux rivendica all'architettura e per il livello stesso delle sue realizzazioni entro i margini di tale libertà; secondariamente per la notevolissima invenzione di un'utopica città industriale, elaborata ed espressa in ogni particolare attraverso una serie di disegni architettonici. In Ledoux il neoclassicismo trascende così i confini dell'archeologia per divenire l'equivalente architettonico del pensiero di un Rousseau o di un Condorcet.

Nessun altro architetto della generazione di Ledoux arrischiò innovazioni altrettanto sconcertanti. Gli architetti francesi si mantennero fedeli alla consolidata tradizione nazionale: la scuola di Jacques-François Blondel, dove molti di essi – tra cui lo stesso Ledoux – avevano svolto il proprio apprendistato, tendeva a incoraggiare deci-

95 La "Bagatelle" di F.-J. Bélanger nel Bois de Boulogne, costruita nel 1777 per il conte d'Artois, qui sotto in un disegno tratto dal *Recueil d'architecture civile* di J. Ch. Krafft, 1812. Vuole un aneddoto che Bélanger riuscisse a costruire la villa in sessantaquattro giorni, vincendo così una scommessa fatta con la regina Maria Antonietta. Bélanger fu anche un illustre progettista di giardini.





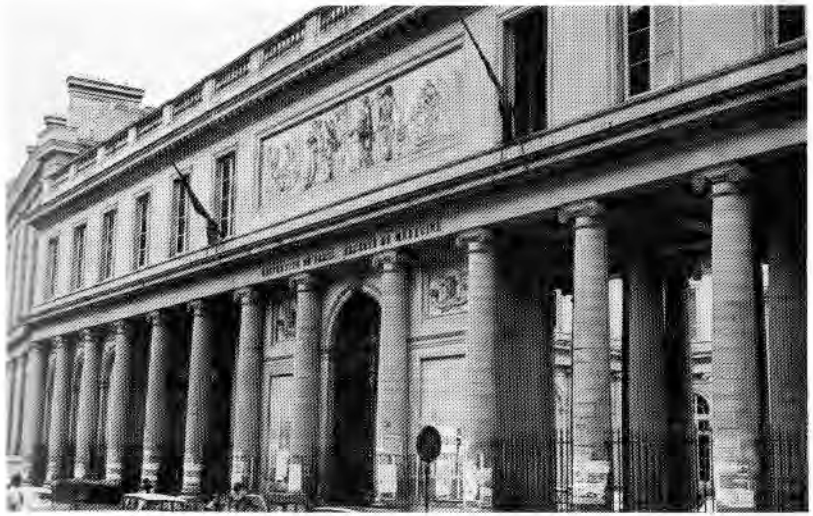
96 L'Hôtel de Salm a Parigi, progettato da Pierre Rousseau per il principe Federico Salm-Kyrberg all'inizio degli anni Ottanta del secolo. Il prospetto lungo la Senna (*nella foto*) presenta una facciata austera con busti entro nicchie, interrotta da una sezione centrale semicircolare in aggetto, che corrisponde al salone rotondo centrale all'interno. Sull'altro lato un pronao su un cortile porticato.

samente la moderazione. Malgrado ciò, a partire dal 1775 circa, la tendenza generale verso una certa durezza geometrica, associata all'impiego (con intenti archeologizzanti ma esiti non di rado bizzarri) di elementi classici è chiaramente avvertibile. In questi anni, le commissioni provenivano da esponenti di una cultura raffinata ed esigente, con una netta predilezione per le novità geniali. Molto impegno si profuse nella progettazione di palazzi e ville a Parigi e nei dintorni, di cui ci sono però rimasti ben pochi esempi. Un'eccezione significativa è costituita dalla "Bagatelle" di Bélanger nel Bois de Boulogne. Un edificio che creò sensazione nella Parigi dell'epoca fu L'École de Médecine costruita da Jacques Gondoin nel 1769-1776, con il suo lungo e uniforme colonnato ionico sul lato che affaccia sulla strada, l'impeccabile porticato e la sala da conferenze simile a un mezzo Pantheon. Un altro esempio interessante è l'Hôtel de Salm (ora Cancelleria della Legion d'Onore) del 1782-1786. Tra gli edifici pubblici più notevoli costruiti prima del 1789, vi furono alcuni teatri. Il teatro di Bordeaux di Victor Louis, costruito nel 1777-1780, con il suo auditorium a ferro di cavallo e l'imponente organizzazione spaziale della sala da concerto e del *foyer* viene di fatto considerato in genere il primo esempio di grande teatro moderno.

Nell'ultimo quarto del Settecento, Parigi può ben dirsi il centro degli sviluppi del movimento neoclassico. L'Inghilterra, che si era costruita negli anni del palladianesimo una solida posizione di indipendenza, procedette comunque a una propria personale interpretazione del neoclassicismo. Tra le formulazioni più efficaci in questo contesto la più importante è legata al nome di Robert Adam, massimo esponente di una famiglia di architetti scozzesi. Dopo un soggiorno di quattro anni in Italia, dove studiò sotto la guida di Clérisseau e subì in modo particolare l'influenza di Piranesi, nel 1758 Adam fece ritorno in patria per lanciarsi alla conquista di Londra. In quest'epoca la moda delle grandi residenze di campagna in stile palladiano aveva appena superato lo zenit.

L'interesse prevalente per esterni imponenti e spogli stava lasciando il passo al desiderio di una nuova eleganza negli interni e fu proprio nel settore della ristrutturazione e della decorazione di edifici già esistenti che Adam si costruì una reputazione. Le soluzioni progettuali di Adam erano una rielaborazione di quelle di Burling-

97 Jacques Gondoin, L'École de Médecine, Parigi, 1769-1776. L'ordine ionico che qualifica il prospetto sulla strada si prolunga nei quattro lati del grande cortile attraverso un porticato corinzio, dietro al quale si trova l'aula dove si tenevano le lezioni, progettata come un teatro antico, con una semicupola ispirata al Pantheon.

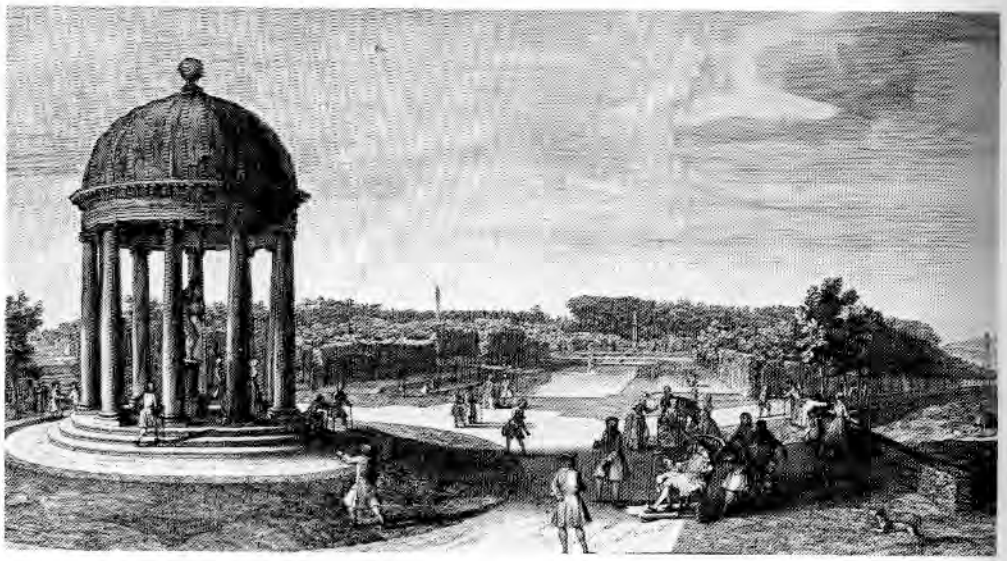


98, 99 Robert Adam portò un nuovo e geniale contributo al problema della decorazione d'interni. Attingendo a un ampio repertorio di motivi classici, mise a punto uno stile che poteva raggiungere esiti eleganti e raffinati, come nel soggiorno del palazzo al n. 20 di Portman Square a Londra (*a sinistra*), o conferire un pesante accento di solenne romanità, come nell'anticamera di Syon House, vicino a Londra (*in basso*).

100 *A destra*: la Somerset House di William Chamber a Londra (1776-1780) fu costruita sul luogo dove sorgeva in precedenza una residenza reale. Era destinata a ospitare vari dipartimenti governativi e società accademiche. Di scala domestica più che monumentale, dal punto di vista stilistico rappresenta una miscela tra il palladianesimo e lo stile di J.-A. Gabriel.

ton, ma lo "stile Adam" implicava una delicata e armoniosa combinazione di temi desunti dalla decorazione parietale antica e da alcuni maestri italiani del Cinquecento. Esempi paradigmatici ne sono residenze di sfarzo principesco quali Syon House nel Middlesex e Kedleston House nel Derbyshire, ma ancor più alcuni palazzi cittadini di finissima progettazione, tra cui il migliore resta quello al n. 20 di Portman Square (oggi sede del Courtauld Institute of Art).

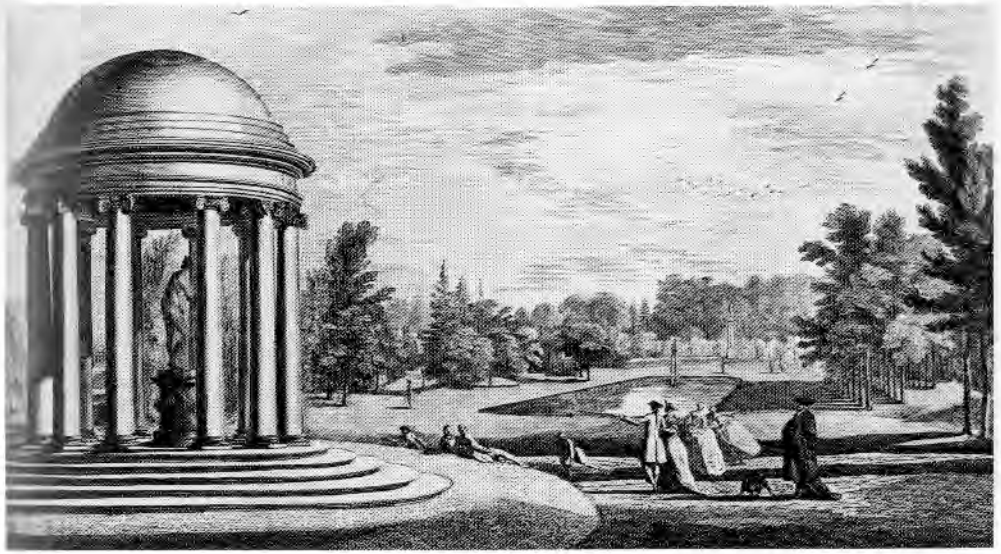
Adam rimase pressoché immune da influenze francesi. Il suo più importante collega e rivale contemporaneo, William Chambers, al contrario, aveva studiato sotto la guida di J. F. Blondel e modificò la tradizione palladiana in direzione di una moderata adesione allo stile di J.-A. Gabriel. Il suo progetto più importante, la Somerset House di Londra (ricostruita in seguito per ospitare gli uffici governativi) è un'opera di pregio, priva tuttavia di quella monumentalità che l'architettura inglese aveva raggiunto con Wren e i suoi immediati successori. In effetti né Adam né Chambers raggiunsero mai grandi livelli nell'ambito dell'architettura monumentale, e ciò per ragioni assai significative. Il potere politico era ormai nelle mani della nobiltà terriera più che della Corona, e l'aristocrazia inglese prediligeva la campagna alla città, preferendo quindi investire le proprie finanze nelle tenute di campagna e trascurando le grandi imprese architettoniche pubbliche in città. Dopo il 1760 inoltre fu soprattutto



101 Il progressivo discostarsi dell'architettura paesaggistica dal giardino formale "all'italiana" è esemplificato dalle due vedute della residenza di Stowe nel Buckinghamshire riprodotte in queste pagine, la prima del 1739, l'altra del 1753. Nell'una vediamo sentieri che penetrano rettilinei nel paesaggio, a destra e a sinistra, mentre alberi e siepi sono disposti secondo schemi chiaramente ordinati.

la "villa" più che il castello a focalizzare l'attenzione, mentre si andava sviluppando parallelamente un interesse appassionato verso il paesaggio. Gli stili affermatisi nell'ambito dell'architettura di giardini del Settecento inglese furono in effetti più significativi per il contesto europeo di ogni altra formulazione dell'architettura britannica, con la sola possibile eccezione del palladianesimo.

La nascita del cosiddetto "giardino paesaggistico" inglese fu promossa dalla ribellione di alcune personalità letterarie della prima parte del secolo, Temple, Addison, Pope, nei confronti del rigido formalismo progettuale ereditato dalla tradizione del giardino francese e olandese. Il risultato fu il "giardino paesaggistico" di William Kent, così come lo troviamo esemplificato a Rousham nell'Oxfordshire e a Stowe nel Buckinghamshire. L'idea di trattare il paesaggio naturale *come* un paesaggio naturale, modificandone tuttavia il carattere per accentuarne l'effetto, fu ben presto comunemente accettata. Tra il 1750 e il 1780 quasi tutti i grandi parchi inglesi passarono per le mani di Lancelot ("Capability") Brown che ne spazzò via i viali e i *parterres* rimodellandoli secondo una concezione del tutto personale, cristallizzatasi in una formula che prevedeva il trapianto di cespugli



102 Nel 1753, sebbene i filari di alberi rimanessero immutati, l'intervento di William Kent aveva ormai attenuato il rigido formalismo dell'insieme; l'effetto desiderato era quello di una sofisticata "selva". Il piccolo tempietto sulla sinistra, la cosiddetta "Rotonda", fu progettato da Vanbrugh ma in seguito modificato. "Capability" Brown lavorò a Stowe agli esordi della carriera.

e boschetti di alberi e la creazione di nuovi percorsi e laghetti artificiali che si estendevano serpeggianti nel verde. Dopo la morte di Brown, nel 1783, emerse una nuova personalità leader in questo campo, Humphry Repton, le cui teorie in materia di giardino paesaggistico si ricollegano alla filosofia del "pittoresco" così come era stata formulata da Richard Payne Knight e Uvedale Price. Il loro approccio era più sottile rispetto a Brown, criticato per non essere riuscito a cogliere il carattere intrinseco di ogni singolo paesaggio, fattore che invece essi stimavano presupposto di partenza essenziale, in quanto un "paesaggio abbellito" non doveva essere altro che un'opera originale della natura dalla quale fosse stato eliminato ogni difetto e ostruzione. Fu proprio a partire da Brown e da Repton che il fenomeno del cosiddetto "giardino all'inglese" si diffuse in tutta l'Europa. Già nel 1767 il duca di Brunswick esprimeva la propria intenzione di creare un parco secondo il gusto inglese. Alla fine del secolo si trattava ormai di una pratica generalizzata.

Un altro fattore che distingue in generale l'ambiente inglese rispetto alla Francia e al resto del continente è l'atteggiamento nei confronti del gotico. I francesi ammiravano questo stile per la sua

hardiesse, giudicandolo strumento di riuscite invenzioni strutturali, e si applicarono talora, come Soufflot nella Ste Geneviève, a trovarne un equivalente in termini classici. Quando sorgeva la necessità di fornire antiche chiese di nuovi stalli, pulpiti o altari, questi ultimi venivano comunque realizzati nel prevalente stile classicheggiante. Non così, o quantomeno non sempre così accadeva in Inghilterra, dove una raffinata tradizione neo-gotica si era sviluppata a partire dalla lezione di Christopher Wren. Le torri occidentali dell'abbazia di Westminster, progettate da Hawksmoor, furono costruite nel 1734-1745; Kent disegnò nel 1742 una transenna gotica per la cattedrale di Hereford e alcuni interni in stile gotico per le Law Courts della Westminster Hall. Si trattava in tutti i casi di un gotico stilizzato, senza alcuna pretesa di fedeltà filologica o rigore archeologico. Fu Horace Walpole che, attraverso una lunga serie di improvvisazioni realizzate nella sua casa di Strawberry Hill a Twickenham, sulle rive del Tamigi, (1748-1777), diede inizio a un revival gotico fondato su un approccio storico e su indagini archeologiche. La pratica di Walpole fu in seguito istituzionalizzata da James Wyatt, il quale nell'ultimo quarto del secolo, costruì una miriade di residenze di campagna, abbazie e castelli in stile gotico, tra cui l'esempio più celebre rimane la splendida Fonthill Abbey, nel Wiltshire, commissionata dal romantico milionario William Beckford. Iniziata nel 1800, anticipa un secolo in cui l'atteggiamento inglese nei confronti del gotico avrebbe svolto un ruolo curioso e rilevante.

Al di fuori della Francia e dell'Inghilterra, la storia del neoclassicismo è quasi ovunque legata a quanto stava avvenendo in quelle due nazioni. In Russia, Caterina II fu promotrice di grandi imprese architettoniche, su una scala ancor più assurda di quella raggiunta da Elisabetta. I primi edifici costruiti sotto il suo regno furono opera di architetti italiani o francesi, e dei due grandi architetti russi V. I. Bazhenov e I. Y. Starov, che avevano studiato insieme a Parigi e avevano visitato l'Italia. Più tardi, nel 1779, Caterina assunse al proprio servizio Charles Cameron, discepolo di Isaac Ware, figura minore del palladianesimo inglese, e quasi contemporaneamente l'italiano Giacomo Quarenghi. I palazzi e gli edifici pubblici costruiti dai due architetti erano realizzazioni in grande stile di progetti che in Occidente non sarebbero andati oltre lo stadio di disegni sottoposti ai concorsi delle varie accademie. Il palazzo Tauride di Bazhenov dovette rappresentare all'epoca una delle più nobili esemplificazioni in Europa del neoclassicismo francese. Il padiglione di Cameron a Tsarskoe Selo, prevedibilmente inserito in un giardino "all'inglese", costituisce un'ambiziosa esercitazione, piuttosto debole tuttavia sul

Il revival dello stile gotico in Inghilterra scaturì in origine dalla necessità di ampliare edifici più antichi secondo uno stile appropriato; più tardi sfociò invece in deliberate esercitazioni formali fondate sul linguaggio gotico che miravano a evocare la suggestione della storia passata.

103 Le torri occidentali dell'abbazia di Westminster furono progettate da Nicholas Hawksmoor e realizzate da John James tra il 1736 e il 1745.

104 L'abbazia di Fonthill (*in alto a destra*) stravagante rievocazione di un Medioevo visionario commissionata da William Beckford a James Wyatt (1796-1807), qui in un disegno tratto da *Illustrations of Fonthill Abbey* di Britton, 1823.

105 La Galleria di Horace Walpole a Strawberry Hill, a Twickenham, costituisce uno dei primi e certamente più autorevoli esempi del cosiddetto "Gothic Revival", 1748-1777.

106 La cosiddetta "Galleria di Cameron" fu costruita da Charles Cameron intorno al 1780 come ampliamento del palazzo di Tsarskoe Selo; il classicismo alquanto prezioso della galleria contrasta con l'enfasi barocca dell'edificio costruito da Rastrelli (*fig. 28*).

piano tecnico, ispirata allo stile di Adam. Nel palazzo Inglese a Peterhof, Quarenghi fece ricorso a un austero palladianesimo, assai più vicino in realtà al riscopritore inglese di Palladio, Colen Campbell, che non al Palladio stesso.

Quanto accadeva su scala ciclopica in Russia, si verificava analogamente in Germania e persino in Italia su scala molto più ridotta. Fermenti neoclassici si manifestavano un po' ovunque, ma raramente si crearono le opportunità necessarie per una successiva evoluzione che li portasse a esprimersi compiutamente; ovunque si parlava di "nobile semplicità", ovunque si volevano giardini all'inglese. Fu soltanto dopo il 1800 tuttavia che l'alta marea del neoclassicismo investì l'intera Europa. E a quest'epoca il carattere del movimento aveva iniziato a mutare integralmente, lasciandone affiorare l'intima inclinazione all'eclettismo. Se gettiamo uno sguardo intorno all'Europa dell'ultimo decennio del secolo possiamo vedere questa tendenza pienamente in atto, non meno marcata nelle modeste strutture rurali che nei grandiosi progetti di ampliamento urbano.

Il culto del *cottage*

In Gran Bretagna, la filosofia del "pittoresco", cui abbiamo già accennato a proposito del giardino paesaggistico, raggiunse una fase critica nel 1794, con la pubblicazione del poema didattico *The Landscape* di Payne Knight, cui fece riscontro nell'ambito della prosa l'*Essay on the Picturesque* di Uvedale Price. Entrambe le opere trattavano soprattutto del paesaggio, ma portarono altresì alla ribalta un latente interesse per gli edifici *all'interno* del paesaggio; non soltanto le grandi *mansions* e le ville dell'aristocrazia, ma anche quegli umili prodotti dell'architettura rustica rappresentati dalle abitazioni della classe contadina. Queste ultime erano essenziali per il benessere della società e non meno per l'immagine pittorica della "ruralità". L'abitazione nella sua forma più modesta ed essenziale aveva da sempre esercitato un certo fascino. Serlio, nel suo inedito sesto libro dell'architettura, scritto in Francia prima della metà del Cinquecento e dedicato esclusivamente alle abitazioni domestiche, aveva fornito un progetto per una casa di due locali battezzata "*Maison du pauvre payson pour trois degrés de pauvreté*" che, con il suo tetto coperto di paglia e il portico a quattro pilastri, appare singolarmente profetica, preannunciando formulazioni della fine del Settecento. Si potrebbe forse individuare una continuità di riflessione sul tema dell'architettura rurale minore che, attraverso due secoli, collega Serlio con l'età dell'Illuminismo, ma per gli scopi del nostro studio sarà sufficiente indagarne l'emergenza, soprattutto in Francia e in Inghilterra, nella seconda metà del Settecento.

La moda del giardino paesaggistico e naturale ebbe inizio in In-

107 L'*hameau* di Versailles, una sorta di fattoria costruita accanto al Petit Trianon, era destinato a fare da sfondo alle pretese di vita bucolica della regina Maria Antonietta, e fu praticamente l'unica commissione architettonica della sovrana, che si rivolse a questo scopo a Richard Mique.

108 *Estate villages* come Milton Abbas, nel Dorset, 1774-1780, ebbero origine da esigenze pratiche: la necessità di trovare una nuova sistemazione ai contadini sfrattati da proprietari terrieri (in questo caso per "migliorare" il panorama visibile dalla villa padronale) in abitazioni semplici e decorose. La ricerca deliberata e consapevole della "rusticità" fu invece uno sviluppo più tardo.

ghilterra, ma fu quasi immediatamente adottata anche in Francia, dove i lettori di Rousseau vi videro un felice riflesso dell'ideale di vita semplice sostenuto dal filosofo. I parchi creati o rimodellati secondo lo stile inglese sollecitavano inserzioni architettoniche di pari semplicità e naturalezza. L'*hameau* di Maria Antonietta nel Petit Trianon di Versailles manifesta chiaramente queste caratteristiche, sebbene non possa dirsi debitore sotto alcun aspetto del linguaggio inglese e peraltro neppure francese.

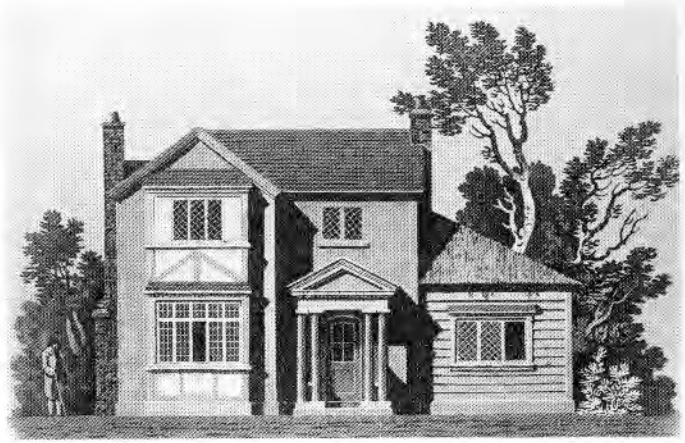
Il culto del *cottage* presenta vari aspetti. Uno di essi è quello puramente romantico o sentimentale: il *cottage* come struttura improvvisata, messa insieme con materiali eterogenei, sbocciato, come in effetti era, dal paesaggio stesso. In secondo luogo abbiamo il *cottage* inteso come progetto architettonico razionale, con qualcosa della "capanna rustica" di Laugier.

Infine vi è un terzo tipo di *cottage* strettamente funzionale, basato su uno studio delle esigenze del contadino e considerato quindi sotto l'aspetto economico più che artistico. Il secondo e il terzo tipo possono essere (ed erano di fatto) frequentemente combinati. Vi sono poi ancora interessanti diversificazioni di carattere sociale. Il *cottage* poteva anche configurarsi quasi come una villa, un luogo di riposante isolamento per esponenti delle classi abbienti. L'architetto John Plaw, che pubblicò numerosissimi progetti di *cottage*, introdusse i termini di *ferme ornée* e *cottage orné*, ibridi che suggeriscono da un lato una modesta casetta con una certa pretesa di decoro e dall'altro una decisa manifestazione di gusto francese.

In Inghilterra i primi *cottage* che testimoniano una precisa consapevolezza architettonica sono quelli che costituiscono piccoli raggruppamenti gravitanti intorno a grandi residenze di campagna. Di questi il più conosciuto si trova a Milton Abbas, nel Dorset (1774-1780), dove abitazioni semplicissime, con facciata scandita da tre finestre e tetto ricoperto di paglia, sono distribuite regolarmente sui due versanti di un colle. Pare che sia Chambers che "Capability Brown" vi abbiano in qualche modo messo mano. A Harewood, nello Yorkshire, John Carr sembra aver voluto tentare una disposizione architettonicamente più precisa nelle *estate houses* vicine ai cancelli del parco.

Il culto del *cottage* si espresse tuttavia nella sua forma più autentica in Inghilterra soltanto attraverso una serie di opere la cui pubblicazione ebbe inizio intorno al 1790 e si protrasse per circa trent'anni. La prima di esse fu un indigesto manuale destinato ai proprietari terrieri interessati agli aspetti funzionali ed economici della materia, pubblicato da John Wood il giovane nel 1782 e che conobbe ben tre edizioni. Più profondamente radicato nella filosofia del pittoresco fu l'*Essay on British Cottage Architecture* pubblicato da James Malton nel 1795. Il sottotitolo lo specifica come «un tentativo di perpetuare intenzionalmente quella peculiare pratica costruttiva che in origine fu frutto del caso». Per Malton il *cottage*, nella sua forma tipica, era una mescolanza di legname da costruzione, mattoni, legno stagionato e ramaglie, costituitasi senza dubbio attraverso successive alterazioni e ampliamenti. Malton proclamava che questi gioielli di architettura «accidentale»

109 Una tavola tratta dall'*Essay on British Cottage Architecture* di Malton, 1795, nel quale l'autore lamentava la progressiva scomparsa degli antichi *cottages* di campagna e auspicava che le nuove architetture rurali destinate a sostituirli adottassero una mescolanza dei vari elementi di quell'idioma vernacolare allo scopo di preservare la peculiare fisionomia della campagna inglese.



110 La Porta di Brandeburgo a Berlino, 1789-1793, di C. G. Langhans, d'ispirazione greca ma tradotta in una scala ciclopica di gusto romano, consona al prestigio politico della capitale prussiana. La quadriga in rame che sovrasta la porta è opera di Schadow. Gli edifici colonnati laterali furono aggiunti nel 1868.

erano in via di estinzione; i principi che ne erano alla base dovevano dunque essere estrapolati e riutilizzati nella progettazione di nuovi *cottage*. In Malton troviamo quel genere di *cottage* divenuto poi caro agli speculatori dell'edilizia periferica in età vittoriana e che rimase un tipico prodotto britannico fino alla seconda guerra mondiale.

Archeologia, forme astratte e influenze esotiche

Intorno all'anno 1800 il neoclassicismo si presenta sotto tre aspetti differenti. Da un lato abbiamo il purismo archeologico, principale forza motrice della trasformazione di Parigi in epoca napoleonica e ispiratore di imponenti rievocazioni classiche come la Porta di Brandenburgo di Berlino. Secondariamente abbiamo una ricerca di astrazione, che si espresse nelle forme più spettacolari attraverso l'opera di Ledoux, in modo più esplicito in alcuni dei progetti tradotti in opera di John Soane, le cui gallerie della Banca d'Inghilterra risalgono al 1791, e nella maniera più vistosa nei disegni di Friedrich Gilly, morto nel 1800 a soli ventotto anni. Infine vi è un neoclassicismo che non è per nulla classico, ma che pretende di essere gotico, egizio, cinese, turco o indiano. Se può apparire assurdo applicare l'aggettivo "neoclassico" a questo genere di prodotti spurî, sarebbe non meno assurdo fingere che essi costituiscano uno sviluppo autonomo. In tutti i casi, e ovunque li si riscontri, questi progetti sono

111 La pagoda dei Kew Gardens, progettata da William Chambers, 1757-1763 è una delle poche testimonianze sopravvissute di un'intera serie di edifici esotici tra cui un "Alhambra", una "moschea", una "cattedrale gotica" ideati per la principessa madre del Galles a Kew.

opera di maestri neoclassici, spesso anzi, proprio degli esponenti più illustri del movimento. Fu per esempio William Chambers, il più cauto e accademico dei neoclassicisti, a ideare la pagoda dei Kew Gardens. All'altro capo dell'Europa, si deve a Quarenghi il "Grande Capriccio" (un arco romano sormontato da un tempietto cinese) a Tsarskoe Selo. Molti di questi progetti vengono oggi considerati "follie", ma si tratta di un giudizio discutibile. Furono sì, certamente, sperimentazioni irrazionali intraprese per divertimento più che per un uso concreto; ma allo stesso modo furono anche, in pari tempo, un fattore di disorientamento, manifestazioni della consapevolezza dell'esistenza di una pluralità stilistica che avrebbe infine dato luogo a quel problema dello "stile" che assillerà tutto l'Ottocento.

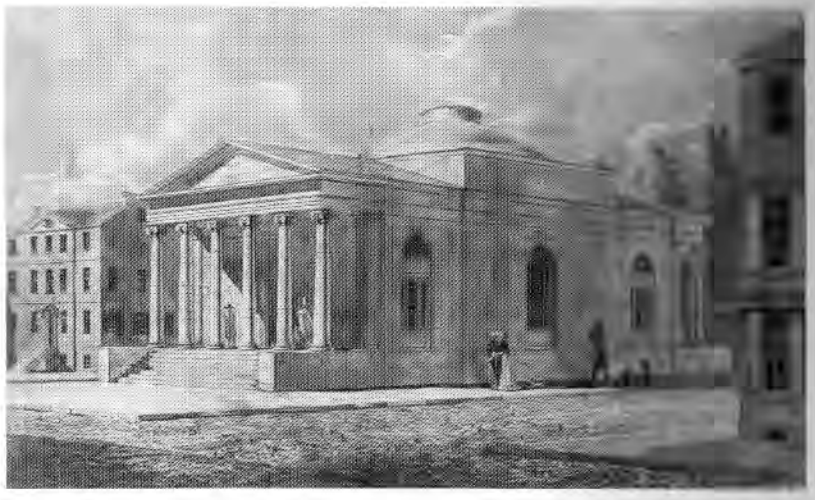
Dei tre elementi presenti nel neoclassicismo settecentesco cui abbiamo accennato, quello archeologico è il più duraturo, il più fondamentale e, paradossalmente, quello che appariva più razionale. Quando Thomas Jefferson venne in Europa, dopo la fine della guerra d'indipendenza americana, e nel corso dei suoi viaggi considerò quali dovessero essere le basi più appropriate all'architettura di una nuova repubblica, non le trovò nell'architettura contemporanea inglese, bensì in quella perfetta esemplificazione del tempio romano che è la Maison Carrée di Nîmes, apparsa anche agli occhi di Laugier come il simbolo stesso della razionalità. Coerentemente, quando nel 1785

112 La State House, sulla Beacon Hill a Boston, di Charles Bulfinch, 1793-1800. Gli architetti americani del Settecento furono necessariamente costretti a rifarsi a modelli europei; fonte d'ispirazione sembra essere stata in questo caso la Somerset House di Chambers a Londra.

fu intrapresa la progettazione del Campidoglio di Richmond in Virginia, Jefferson pretese un tempio di stile pseudo-ionico articolato su più piani e con pareti scandite da finestre. Non si trattava forse della soluzione più pratica, ma era senz'altro quella che più si avvicinava alla fonte naturale dell'eccellenza architettonica. La "nobile semplicità" aveva varcato l'oceano.

Jefferson fu un grande dilettante. Un personaggio analogo, che tuttavia manifestò minori preoccupazioni di ordine teorico, fu Charles Bulfinch; dopo essersi laureato ad Harvard compì un lungo viaggio attraverso l'Europa (dove incontrò Jefferson) e rientrato negli Stati Uniti si dedicò allo sviluppo architettonico della sua città natale, Boston, per la quale progettò la State House sulla Beacon Hill (1793-1800). Evidente vi appare il riflesso della Somerset House di Londra; tutti i lavori di Bulfinch derivano del resto da fonti contemporanee inglesi. La figura dell'architetto di professione, così come esisteva in Europa, non aveva ancora fatto la propria comparsa in America. Ciò si verificò soltanto negli ultimi anni del secolo, in particolare nella persona di Benjamin Henry Latrobe, cui Jefferson, in qualità di presidente degli Stati Uniti, affidò la nuova carica di "Sovrintendente all'edilizia pubblica". Latrobe era originario dello Yorkshire, ma aveva legami con la Pennsylvania. Si conquistò un'esperienza tecnica di prima qualità lavorando sotto S. P. Cockerell a Londra e con Smeaton a Fens e avrebbe potuto probabilmente costruirsi un'ottima carriera in Inghilterra. Ma un grave lutto, seguito dalla bancarotta, lo portò in America. Lo stile di Latrobe esprime un neoclassicismo caldo e pieno di immaginazione, non dissimile da quello del primo Soane. A parte la Banca di Pennsylvania a Philadelphia, costruita nel 1798-1799, la maggior parte delle sue architetture appartengono al secolo XIX. Non tutte però. Latrobe giunse negli Stati Uniti in un momento cruciale della costruzione del principale monumento della nuova capitale di Washington: il Campidoglio. Nel 1798 esso era in parte già completato. Tre diversi architetti si erano avvicendati alla direzione dei lavori e l'idea di una grande rotonda con ali laterali era ormai definitiva. Il terzo architetto, George Hadfield, rifiutò tuttavia di accettare il lavoro compiuto dai predecessori e fu quindi sollevato dall'incarico. Gli subentrò Latrobe e il completamento del Campidoglio (il cui aspetto attuale non corrisponde peraltro a quello originario) fu la maggiore impresa della sua carriera. Ritorneremo comunque a tempo debito sulle vicende di Washington.

113 La Banca di Pennsylvania a Philadelphia, 1798-1799, progettata da Benjamin Latrobe, un architetto inglese immigrato, che sviluppò un classicismo austero e geometrico non lontano da quello di Soane. L'edificio della Banca di Pennsylvania è una delle sue prime realizzazioni.



Capitolo 5

Architettura e società: l'illuminismo

All'inizio di questo studio abbiamo proposto una sommaria generalizzazione, collocando sotto l'etichetta "barocco" la prima metà del secolo e sotto quella di "neoclassico" la seconda metà. Accanto a questa generalizzazione ne abbiamo fissata un'altra, affermando che chiese e palazzi furono le più importanti imprese architettoniche del primo periodo, edifici pubblici e istituzionali del secondo. Finora ci siamo occupati del primo aspetto, cioè dello *stile*. Dobbiamo ora affrontare il secondo, cioè le *tipologie*, indagando quali nuovi edifici siano nati in questo secolo e quali tipologie preesistenti abbiano assunto specifico rilievo.

La creazione di nuove tipologie è un fatto sociale ed è anche legata al clima culturale. Il Settecento fu il secolo dei lumi, una definizione comune che tuttavia non si spiega affatto da sé e che, sottoposta a un'analisi precisa, si rivela terribilmente complessa. Potremmo cercare aiuto evocando i grandi nomi di Newton, Locke, Voltaire, Montesquieu, Hume, Rousseau, Diderot, ma nel caso specifico non vi è alcun legame ovvio che colleghi il pensiero di quelle prestigiose personalità a quanto andava accadendo nel mondo dell'architettura. L'illuminismo non proiettò la propria "luce" in modo diffuso e in ogni direzione. Fu piuttosto un fenomeno di formazione di nuovi atteggiamenti mentali, frutto di idee che dal mondo dei *philosophes* filtrarono e furono progressivamente accettate ad altri livelli, dove dovettero confrontarsi con le questioni pratiche della vita quotidiana. Qualunque persona intelligente, per esempio, poteva legittimamente ritenere che se Newton, applicando il proprio ingegno alle supreme sfere dell'attività intellettuale, era riuscito a risolvere in modo definitivo (come sembrava) il problema dei meccanismi dell'universo, la stessa disposizione mentale, proporzionata a normali capacità intellettuali e applicata ai problemi della vita di tutti i giorni, poteva risolvere questi ultimi con pari disinvoltura e certezza. In al-

114 Il teatro di corte di Bayreuth, 1742-1748, opera degli architetti Giuseppe e Carlo Galli Bibiena, esemplifica la forma tipica del teatro della metà del Settecento, con file di palchi disposti a "U" e un proscenio incorniciato da un arco. Il palco del margravio, arricchito da un'elaborata ornamentazione, è collocato in modo da fornire una visione ottimale dei fondali prospettici.

tre parole sembrava possibile immaginare la società secondo una prospettiva *illuminata* grazie alla quale la tecnologia, le arti, il diritto e l'economia cominciassero a essere osservate da un punto di vista originale, con nuovo spirito umanitario e, per usare un termine dell'epoca, *bienfaisance*, una sorta di bonario senso comune, in un'epoca in cui il senso comune non era affatto comune.

Il momento di massima espressione dell'illuminismo si ebbe intorno alla metà del secolo, in architettura così come nel campo delle lettere: i primi volumi dell'*Encyclopédie*, *summa* del pensiero illuministico, furono pubblicati nel 1751-1752; l'*Essai* di Laugier apparve nel 1753 e Soufflot diede inizio ai lavori di costruzione della chiesa della Ste Geneviève (il Panthéon) nel 1757. Da questo momento in poi si comincia a riscontrare un approccio "illuminato" in tutti i maggiori architetti dell'epoca. Alcune tipologie edilizie si prestavano più di altre ai mutamenti; in relazione agli scopi di questo studio abbiamo scelto di esaminare le seguenti: teatri, biblioteche, musei, ospedali, carceri e edifici a destinazione commerciale.

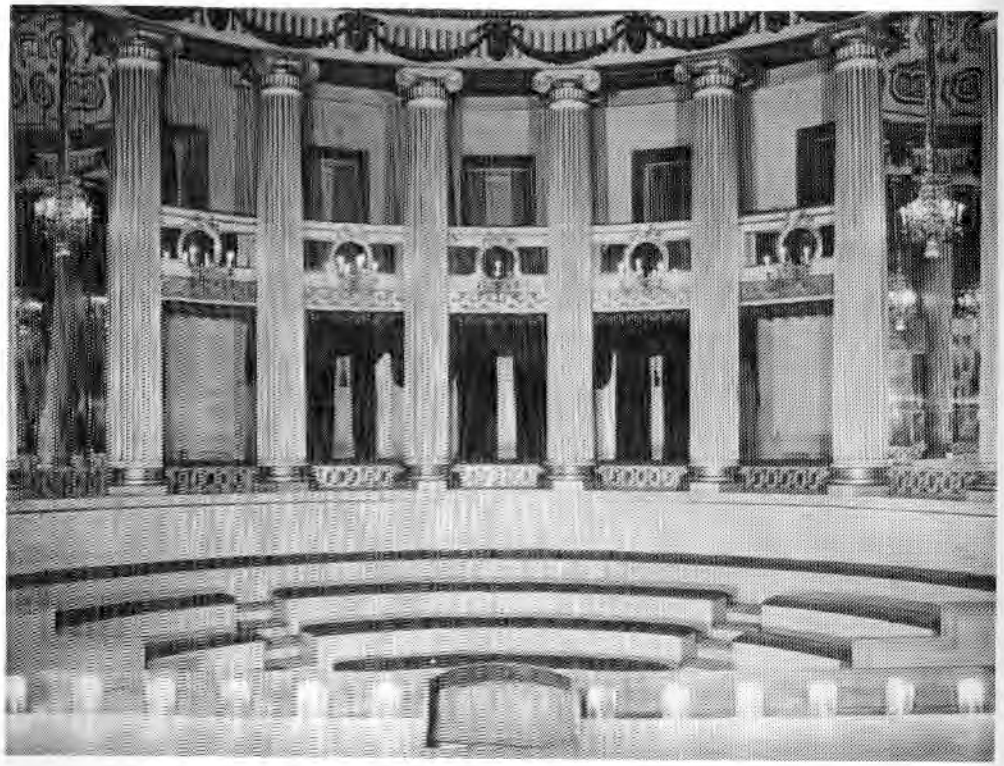
Teatri pubblici e teatri privati

All'inizio del secolo il teatro barocco era ormai pienamente sviluppato in Italia ed era già stato oggetto di numerose imitazioni nelle città dell'Europa settentrionale. È necessario tuttavia distinguere due sottospecie: il teatro privato di corte e il teatro pubblico. In generale, entrambi presentavano il medesimo tipo di pianta ma differivano per le dimensioni e per il carattere. Il teatro di corte era più piccolo e solitamente costituiva parte integrante del complesso del palazzo, cosicché non vi era necessità di creare un preciso prospetto esterno architettonicamente definito. Il teatro pubblico occupava invece uno spazio urbano significativo e costituiva sovente, perlomeno all'esterno, un vero e proprio monumento architettonico. Il teatro privato, costruito a spese della dinastia regnante, mirava alla comodità e all'eleganza. Il teatro pubblico puntava invece all'effetto spettacolare e più specificamente alla massima capienza, poiché il finanziamento dei teatri pubblici si fondava in genere sull'affitto di palchi a privati. In molti casi, tre lati della sala erano interamente occupati dai palchi, disposti talora addirittura su sei piani.

Tra i teatri di corte della metà del secolo si annoverano alcuni dei più raffinati prodotti artistici del tardo barocco e del rococò. Gli interni rococò del teatro di Bayreuth (1742-1748), opera di Giuseppe e Carlo Galli Bibiena, e il Residenztheater di Monaco (1750-1752) di François de Cuvilliés, non molto dissimile, ne sono gli esempi più noti. Gli ondulati partiti orizzontali, le colonne tortili e gli "atlanti"

115 Il Residenztheater di Monaco, 1750-1752, è uno dei capolavori di François de Cuvilliés (vedi anche *figg. 24, 25*). La pianta e la struttura sono tradizionali, tutto il valore artistico dell'insieme risiede nella fastosa decorazione rococò, miracolosamente preservata quando l'edificio fu distrutto dai bombardamenti.

splendidamente scolpiti fecero del secondo uno dei massimi capolavori dell'architettura rococò. Distrutto nel corso della seconda guerra mondiale, esso è stato accuratamente ricostruito. Altri teatri privati sul tipo di quelli di corte si possono ancora vedere a Potsdam, a Schwetzingen, a Rheinsberg, a Charlottenburg e a Wilhelmsbad in Germania; a Cesky Krumlov in Cecoslovacchia; a Drottningholm (nei pressi di Stoccolma) in Svezia. Si tratta sempre di teatri di dimensioni ridotte, quasi tutti con soffitto piano decorato da dipinti con prospettive a *trompe-l'oeil*. In Italia, uno degli esempi di dimensioni più imponenti è il teatro di Caserta, mentre il teatro di Versailles costituisce un caso completamente a sé. Progettato da J.-A. Gabriel, è dotato di un possente colonnato ionico che corre lungo tutta la galleria superiore e si collega al soffitto piano tramite modanature concave. In Svezia, nel teatro di Gripsholm (1782), il neoclassicismo predomina e si prende una rivincita, così che troviamo una semicupola con soffitto a cassettoni a copertura del piccolo auditorio, dotato inoltre di un anfiteatro simile a quello degli antichi teatri greci.



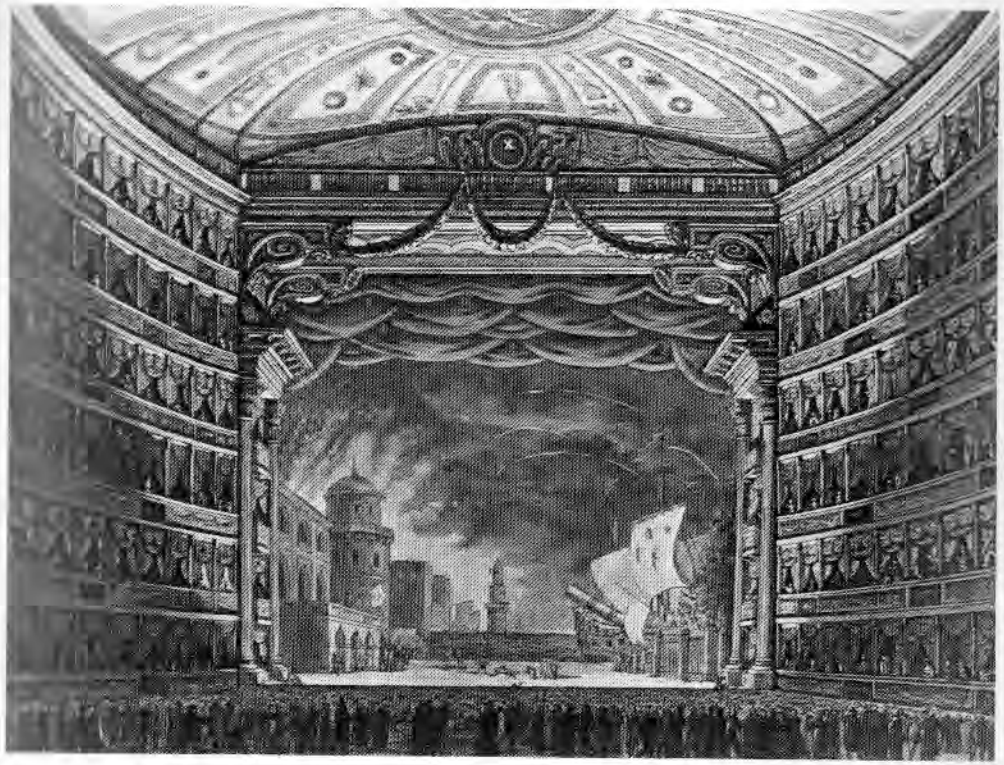
116, 117, 118 Tre teatri di corte della seconda metà del secolo, quando già il gusto neoclassico era subentrato al barocco. *A fronte, in alto*: Drottningholm, Svezia, realizzato tra il 1764-1766 su progetto di C. F. Adelcrantz, non aveva gallerie, ma solo un *parterre* aperto. *In basso*: Gripsholm, Svezia, ideato nel 1782 da Erik Palmstedt. Qui la forma della sala è determinata dalla torre circolare entro cui è stato costruito il teatro. *Sopra*: l'Opéra di Versailles, 1763-1770, di J.-A. Gabriel, in cui le file dei palchi sono racchiuse entro il cosiddetto "anfiteatro" di colonne ioniche.

Nella seconda metà del secolo fu il teatro pubblico ad assurgere al massimo grado di splendore architettonico e di forme "illuminate". In Italia ad esempio, il teatro ducale di Milano fu ricostruito una prima volta nel 1714-1717 con cinque gallerie di palchi, e di nuovo nel 1776 (con il nome teatro alla Scala) con sei gallerie di palchi, ad opera dell'architetto Giuseppe Piermarini. All'epoca si trattava del più grande teatro d'Europa, con una capienza di quattromila posti (settemila quando la sala veniva adibita a ricevimenti danzanti). Oggi la Scala si presenta ancora intatta nelle strutture, anche se le decorazioni ideate dal Piermarini sono state modificate; l'esterno costituisce un austero esempio di neo-palladianesimo. All'incirca dello stesso livello ma più antico è il teatro di Bologna, progettato da Antonio Bibiena, membro della celebre famiglia di scenografi e quadraturisti. Fu costruito nel 1756 con quattro gallerie di palchi, disposti all'interno di una serie di arcate sovrapposte, quasi una versione rovesciata del Colosseo.

In Francia il teatro pubblico intorno al 1750 era ormai divenuto un'istituzione assai popolare, che rifletteva una crescente consapevolezza sociale e assorbiva molta della "devozione" precedentemente accordata esclusivamente alla Chiesa. Era il teatro di Marivaux, Beaumarchais e della *comédie larmoyante*. Soufflot, l'architetto del Panthéon, costruì un teatro a Lione (iniziato nel 1754), il primo sorto in posizione autonoma e dotato di un ampio *foyer* e spazi riservati al pubblico. Andò distrutto in un incendio nel 1828. Nel 1772 ebbe inizio la costruzione di uno dei più grandi teatri francesi, il Grand Théâtre di Bordeaux, impresa finanziata dalla municipalità e di sbalorditiva stravaganza, dovuto all'architetto Victor Louis. Come Soufflot a Lione, anche Louis ebbe a disposizione un sito isolato.

Dodici colonne sono distribuite lungo la facciata principale mentre profondi portici scandiscono i lati e il retro dell'edificio. L'auditorium semicircolare presenta un ordine corinzio che abbraccia tre piani di palchi, creando l'impressione di un ampio tempio circolare. L'auditorium occupa comunque una parte relativamente modesta dell'edificio, che contiene anche una sala da concerti di pianta ovale, numerosi spazi riservati al pubblico e uno dei più monumentali scaloni di tutta la Francia, che conduceva al palco del governatore provinciale.

Appena due anni dopo l'apertura del teatro di Bordeaux fu inaugurata a Parigi la nuova Comédie Française (chiamata Odéon dal 1797). L'impresa fu finanziata dalla municipalità parigina con il contributo della famiglia reale. Gli architetti furono Peyre e de Wailly, il cui stile si era spinto diversi passi più oltre sulla strada del neoclas-

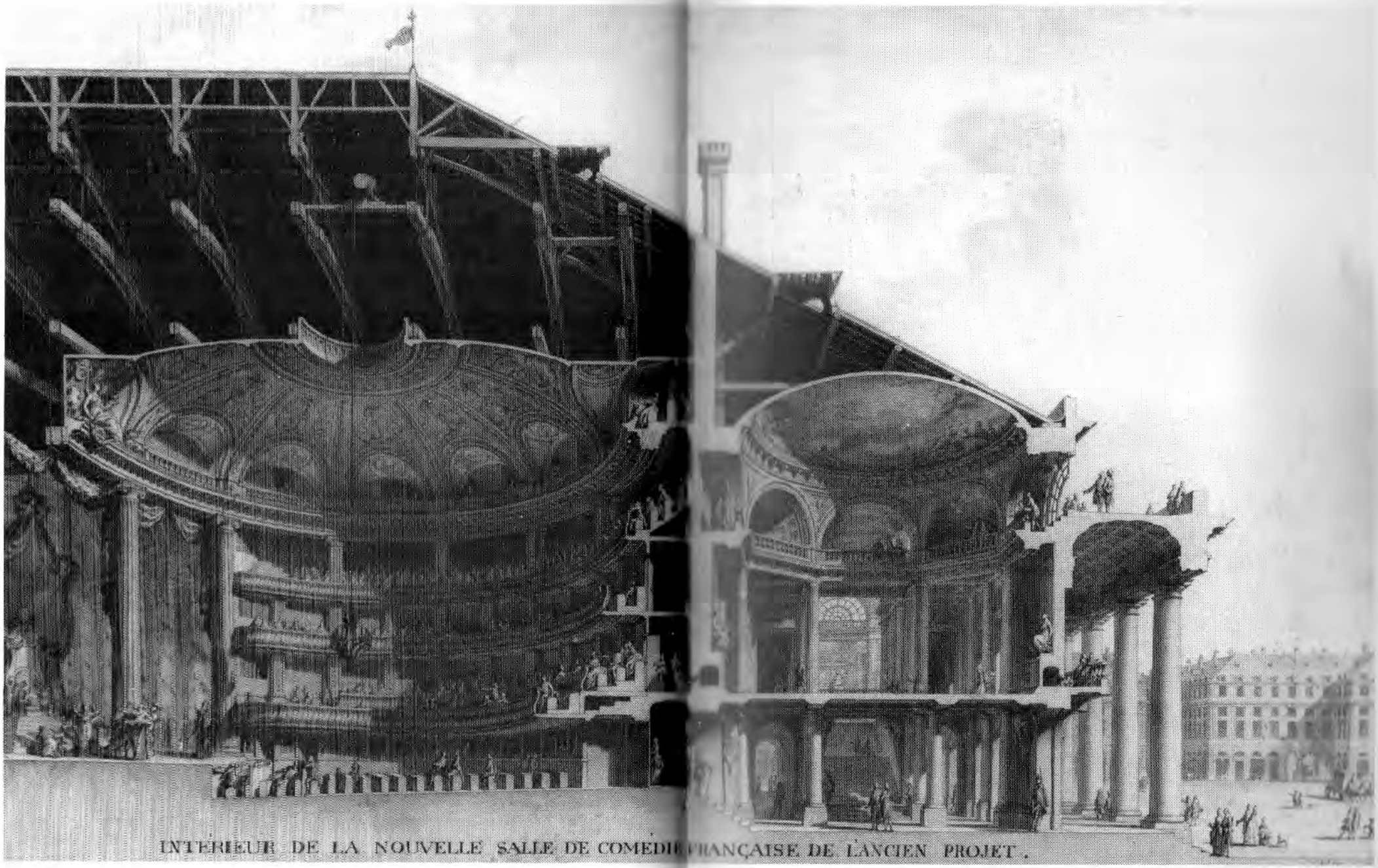


119 Il teatro alla Scala di Milano, 1776-1778, costruito da Giuseppe Piermarini su una scala senza precedenti. Le dimensioni dell'ambiente dettarono un nuovo stile di recitazione e di canto, che fu oggetto di molte discussioni all'epoca.

sicismo rispetto a Victor Louis. Ancora una volta vi era un maestoso colonnato (dorico in questo caso), con portici laterali e posteriori. L'auditorium si avvicinava maggiormente all'idea del "tempio circolare" rispetto al teatro di Bordeaux; vi erano addirittura due colonne separate collocate sul proscenio (che all'occorrenza potevano comunque essere rimosse). Vi erano inoltre segnali evidenti di concessioni nei confronti della nuova borghesia frequentatrice di teatri: il parapetto dei palchi era continuo e le pareti divisorie tra un palco e l'altro erano movibili cosicché all'occorrenza era possibile creare senza difficoltà un'unica galleria continua.

Il teatro di Bordeaux e la Comédie Française rappresentano un limite invalicabile nell'ambito di questa tipologia architettonica in Francia e di fatto in tutta l'Europa. In linea di massima si può affer-

120, 121, 122 Grand Théâtre di Bordeaux, di Victor Louis. Iniziato nel 1772, il prestigioso edificio pubblico fissò nell'ambito di questa tipologia uno stile ripreso lungo tutto il secolo successivo. *In alto*: l'auditorium, scandito da un ordine gigante e coperto da una bassa cupola. *A sinistra*: la facciata principale. *A destra*: il monumentale scalone.



123 Sezione longitudinale del teatro della Comédie Française di Parigi, noto più tardi come Odéon, progettato nel 1770 da Peyre e de Wailly. Nell'ambito di questa tipologia gli schemi progettuali erano destinati a rimanere virtualmente immutati fino alla metà del secolo XX. *A destra*, un ampio *foyer* conduce a due grandi scalinate attraverso le quali si accede ai vari ordini di palchi; al di sopra del *foyer* si apre un salone disposto su due piani. L'auditorium, circolare in origine ma trasformato poi al momento della costruzione secondo una più tradizionale pianta a "U", comprendeva più ordini di palchi e un loggione in alto disposto ad "anfiteatro". Il palcoscenico molto ampio (*all'estrema sinistra*) prevedeva spazi per le scenografie e i macchinari.

mare che da questo punto di partenza non si ebbe per oltre un secolo alcuno sviluppo ulteriore.

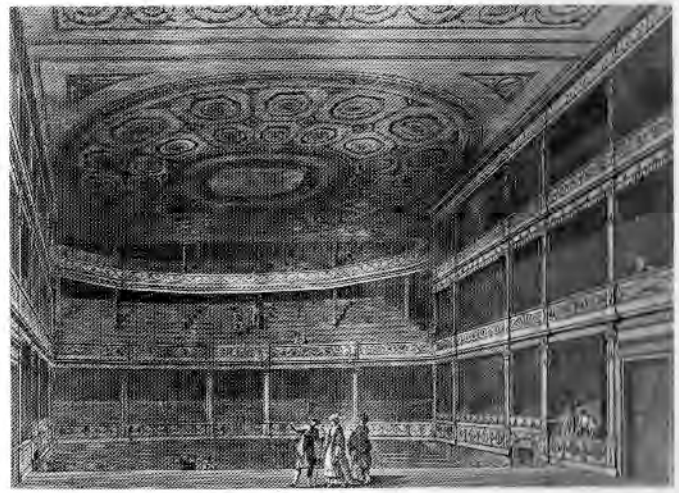
In Inghilterra la costruzione di teatri si fece strada su un terreno meno favorevole, sebbene nell'età di Garrick e Sheridan l'entusiasmo da parte del pubblico non mancasse davvero. I teatri necessitavano del patrocinio reale e di una licenza di esercizio ma ciò non significa che fossero finanziati dalla Corona; i teatri di Londra nacquero tutti come investimenti speculativi promossi da sindacati di azionisti. L'idea di un teatro municipale era del tutto sconosciuta. Il teatro di Drury Lane, progettato in origine da Wren, fu ristrutturato durante la direzione di Garrick ad opera di Robert Adam nel 1775-1776 e dotato di un auditorium a forma di ventaglio, con tre file laterali di palchi, due gallerie di fondo e un soffitto piano decorato illusionisticamente in modo da apparire come una cupola a cassettoni. Sul continente avrebbe potuto passare per un teatro di corte, elegante ma senza pretese. Quando fu ricostruito da Henry Holland su commissione di Sheridan nel 1792 fu uniformato invece in modo più preciso ai modelli continentali, con cinque file di palchi, una platea e quattro gallerie sul fondo. L'elemento forse più interessante, e più "inglese", dell'insieme erano le sottilissime colonnine in ferro, a forma di candelabri antichi, che sostenevano la facciata di palchi e gallerie.

Il primo teatro inglese ad avvicinarsi almeno in parte ai parametri parigini fu il King's Theatre di Haymarket, ricostruito nel 1790 dall'architetto polacco Michael Novosielski, il primo a introdurre in Inghilterra lo schema a ferro di cavallo. Il teatro fu demolito nel 1894 per lasciar posto all'attuale Her Majesty's Theatre.

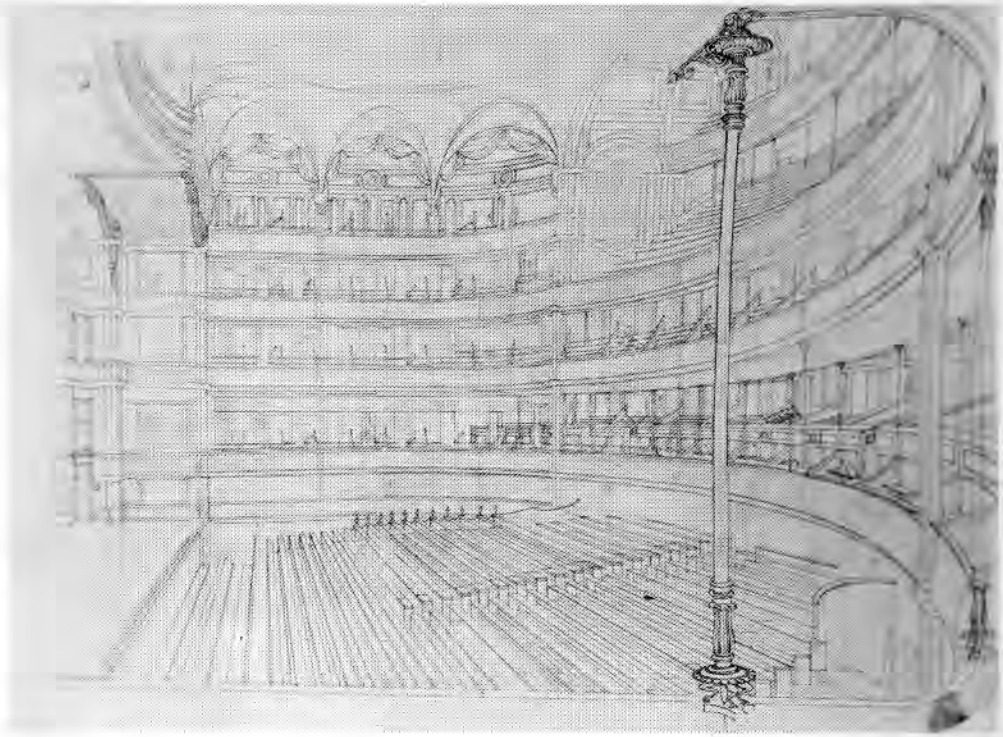
Biblioteche e musei

Le biblioteche svolsero prevedibilmente un ruolo rilevante nell'età dei lumi. Malgrado ciò, la biblioteca, in quanto edificio autonomo deputato a un'unica funzione, rimase un fatto abbastanza raro fino all'Ottocento. È pur vero che la celebre biblioteca alla corte del duca Anton Ulrich von Brunswick a Wolfenbüttel, costruita già nel 1706-1710 sotto la supervisione niente meno che di Leibniz, era un edificio indipendente. Pevsner l'ha definita «la prima biblioteca secolare completamente autonoma di tutti i tempi». Era composta da una sala di lettura a pianta ovale con le pareti interamente occupate dai libri, inserita all'interno di una struttura rettangolare che si innalzava fino a un anello di finestre sotto un tetto a cupola. Fu demolita nel 1887.

L'altra grande biblioteca di questo secolo è quella della corte



124, 125 Il teatro di Drury Lane a Londra. *A destra*: la versione più antica dell'edificio, così come era stato riprogettato da Robert Adam nel 1775-1776; le figure che compaiono nell'illustrazione, tratta da *Works in Architecture* di R. e J. Adam, 1788, sono di dimensioni artificialmente ridotte, per enfatizzare l'ampiezza del teatro. *Sotto*: il teatro nel 1792, così come venne ricostruito da Henry Holland, molto più grande e con palchi poggianti su colonnine di ferro



Tre biblioteche barocche: lo sfarzo architettonico vi gioca un ruolo altrettanto importante quanto il patrimonio librario stesso.

126 *A sinistra*: l'abbazia di Ottobeuren in Baviera, 1721-172, di Johann Michael Fischer.

127 *A destra*: la biblioteca di corte a Vienna, 1722-1726, di J. B. Fischer von Erlach, uno spazio complesso scandito da arcate e da gigantesche colonne.

128 *Sotto*: la biblioteca di Melk in Austria, 1730 circa, di Jakob Prandtauer, che occupa l'ala sinistra dell'abbazia (vedi *fig. 45*).

asburgica, la Hofbibliothek di Vienna, progettata da Fischer von Erlach e costruita nel 1722-1726. Ha in comune con quella di Wolfenbüttel lo spazio ovale al centro, iscritto tuttavia in questo caso sul lato minore del rettangolo di base, così che la pianta ricorda in qualche modo le grandi abbazie di quest'epoca, con un "transetto" ovale fiancheggiato da due "navate" laterali. Gli scaffali rivestono ovunque le pareti e si articolano su due piani, con gallerie soppalcate per accedere al piano superiore.

La biblioteca di corte di Vienna fu la prima di una lunga serie di biblioteche barocche e rococò costruite per quei ricchi abati tedeschi e austriaci delle cui commissioni chiesastiche ci siamo già occupati in precedenza. Queste biblioteche si ispiravano più ai principi della controriforma, che a quelli dell'illuminismo. Appartengono a una tipologia architettonica risalente al Seicento che prevedeva una lunga sala con pareti rivestite di scaffali, schema che aveva sostituito quello medievale con ripiani sporgenti dalle pareti a formare "stalli" per lo studio. Le scaffalature erano collocate a due livelli, di cui quello superiore era accessibile mediante una galleria, poggiante su mensole modanate come a Melk (1730 *circa*), oppure su colonne, disposte in modo da non intralciare l'accesso ai libri collocati negli scaffali inferiori come a Ottobeuren (1721-1724). I soffitti presentavano im-

129, 130 Due biblioteche frutto della scuola barocca inglese: la Codrington Library di Hawksmoor nell'All Souls' College di Oxford, iniziata nel 1715 (*in alto*) e la Radcliffe Camera di Gibbs, sempre a Oxford, iniziata nel 1737. La Codrington Library è un semplice contenitore di libri; la Radcliffe Camera è invece piuttosto un monumento al filantropo che ne finanziò la costruzione.

131 La Radcliffe Camera vista dall'esterno. L'idea di una biblioteca circolare concepita come un edificio autonomo era stata introdotta da Wren con il progetto per la biblioteca del Trinity College di Cambridge, mai costruita; fu ripresa quindi da Hawksmoor, al quale successe Gibbs.

mancabilmente una decorazione a stucco con pannelli dipinti. Un esempio più tardo si trova a Amorbach, dove gli elementi ornamentali sono più che mai abbondanti, ma di stile Luigi XVI.

Biblioteche monastiche di questo tipo non furono costruite solo in Austria ma anche in Germania, in Svizzera, in Portogallo. Anzi, le biblioteche di Coimbra e Mafra in Portogallo, nel 1716-1717, sono tra i più antichi esempi del genere.

Nell'Inghilterra protestante l'esempio che più vi si avvicina è la Codrington Library nell'All Souls' College di Oxford, iniziata nel 1715: è formata da un salone lungo oltre sessanta metri, un lato del quale è occupato quasi interamente da finestre, mentre l'altro è rivestito di scaffali; l'ambiente è totalmente privo di dipinti e sculture decorative: una versione molto "protestante".

Sempre a Oxford si trova una delle biblioteche più notevoli di tutto il secolo: la Radcliffe Camera. Fu costruita grazie al lascito di un facoltoso medico, il dottor John Radcliffe. Concepita dapprima da Hawksmoor come una rotonda coperta da una cupola, poi da Gibbs come una lunga galleria con scanni, sulla falsariga della biblioteca di Cambridge progettata da Wren, fu infine realizzata secondo l'idea iniziale di Hawksmoor, ridisegnata tuttavia da Gibbs dopo la morte del collega. Come biblioteca presenta un aspetto curioso stravagante, poiché lo spazio riservato ai libri è limitato a una serie di profonde e ampie nicchie disposte intorno a uno spazio centrale aperto. Non vi è dubbio che essa fosse intesa come una sorta di mausoleo in onore di Radcliffe, che dotò l'università non solo di questo edificio, ma anche di un'infermeria e di un osservatorio astronomico. Radcliffe fu una tipica figura dell'epoca dell'illuminismo. A stento si può dire altrettanto di Gibbs.

Nell'ultima parte del Settecento molti furono i progetti di biblioteche reali o universitarie, ma nessuno che fosse di qualche rilevanza fu tradotto in opera.

Una tipologia edilizia che appare legata in modo speciale all'illuminismo è il museo pubblico. Il concetto di museo risale al rinascimento ma conobbe specifico impulso nel Cinquecento e nel Seicento, quando le grandi famiglie patrizie romane fecero incetta di marmi antichi per esibirli nei propri palazzi, cortili o giardini. Lo scopo di tali raccolte, tuttavia, era assai lontano da quello del museo come lo intendiamo noi oggi; aveva a che fare piuttosto con l'orgoglioso desiderio di possesso del proprietario e con la smania di godere in qualche modo dell'antica età dell'oro. Questo genere di collezioni non era aperto al pubblico, sebbene studiosi sufficientemente provvisti di

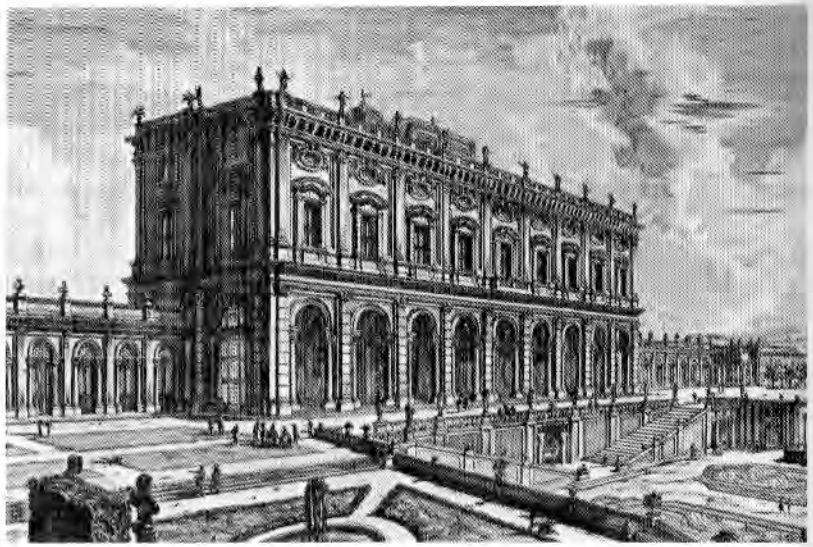
prestigio e di lettere di presentazione riuscissero normalmente ad avervi accesso. Nel Seicento furono create anche quadrerie, in cui i dipinti erano appesi alle pareti di lunghe gallerie appositamente destinate a questo scopo.

All'inizio del Settecento questo tipo di collezionismo si era ormai diffuso anche tra i principi tedeschi, tanto che troviamo raccolte d'arte in tutta una serie di palazzi di principi locali, da Salzdahlum (1688-1694) al palazzo Sans-Souci di Federico II di Prussia del 1756-1764, via via fin quasi alla fine del secolo. In Inghilterra la situazione era più o meno analoga: ricche collezioni di statue, sarcofagi, urne cinerarie e vasi, collocate in gallerie appositamente progettate a questo scopo, sono presenti a Holkham (1734) e a Newby nello Yorkshire (1767-1785; la biblioteca è frutto di un ampliamento ad opera di Robert Adam). L'accesso era limitato a pochi, ma la maggior parte dei proprietari inglesi mostrava in proposito la stessa liberalità degli omologhi continentali.

Oltre alle quadrerie e alle raccolte di sculture esisteva inoltre un tipo di museo noto in Germania come *Wunderkammer* o *Schatzkammer*, che in questo caso aveva poco o niente a che fare con l'arte. Si trattava in genere di raccolte di curiosità naturali, oggetti bizzarri e capricciosi, giocattoli meccanici, monete, medaglie, armature e armi da fuoco. La *Wunderkammer* contribuì tuttavia non meno della raccolta privata a definire infine lo specifico carattere del museo.

La prima esposizione *pubblica* di antichità fu il Museo Capitolino di Roma, annesso all'omonima Accademia e fondato nel 1734. Dieci anni più tardi, il conte Scipione Maffei, stimolato senza dubbio dall'esempio del museo pontificio, iniziò a raccogliere a Verona una propria collezione di sculture, collocate in un chiostro con colonnato dorico e fin dall'inizio aperta al pubblico.

Contemporanea all'iniziativa del Maffei, ma decisamente più imponente e di destinazione essenzialmente privata, è la villa che il cardinale Albani si fece costruire nei dintorni di Roma, completata nel 1769. Progettata da un architetto non di prima grandezza, Carlo Marchionni, la villa, barocca nei dettagli, è concepita tuttavia secondo uno spirito più o meno neoclassico. Il prospetto principale presenta una sequenza regolare di nove campate con una loggia al pianterreno e un corridoio-galleria al primo piano, con appartamenti che si aprono su entrambi gli ambienti. Si tratta più di un museo che di una residenza vera e propria; il cardinale e il suo seguito vi trascorrevano di tanto in tanto la giornata, facendo ritorno a Roma alla sera. Nel 1758 il cardinale Albani aveva nominato bibliotecario e conservatore delle proprie raccolte Johann Joachim Winckelmann. Que-



st'ultimo aveva pubblicato tre anni prima un celebre saggio sull'imitazione dell'arte greca in pittura e in scultura e sarebbe ben presto divenuto il capofila dell'illuminismo europeo nel campo degli studi antiquari. Sotto l'egida del Winckelmann, villa Albani divenne il più sofisticato museo d'Europa. Carlo Cavaceppi fu incaricato del restauro delle statue antiche e i vari pezzi furono raggruppati secondo criteri tipologici. Alcuni vennero invece incorporati negli interni decorativi ideati dal Marchionni. In una posizione particolarmente in evidenza era collocato in una delle sale l'*Apollo e le Muse* di Anton Rafael Mengs, un dipinto d'importanza fondamentale per la nascita della pittura neoclassica.

Nel 1760 il progetto di un grande museo *pubblico* e *nazionale* d'arte e di antichità, divenuto ormai uno dei maggiori obiettivi dell'illuminismo, si era in effetti realizzato, ma non ancora sotto l'aspetto della forma architettonica. Il British Museum era nato nel 1753, quando il Parlamento inglese approvò un decreto che autorizzava l'acquisto (per mezzo di una lotteria pubblica) della collezione di curiosità naturalistiche di sir Hans Sloane e la costruzione o acquisizione di un edificio adatto ad ospitarla insieme alle collezioni Cotton e Harleian, già di proprietà del governo. L'intera raccolta avrebbe dovuto essere accessibile "a tutte le persone studiose e curiose". Una residenza patrizia abbandonata, la Montagu House, nel quartiere di Bloomsbury, fu acquistata e destinata a sede delle collezioni; il British Museum aprì per la prima volta i battenti nel 1759, e dovette attendere altri sessant'anni prima di disporre di una sede autonoma. L'istituzione di un tesoro di arti e scienze rappresentava comunque

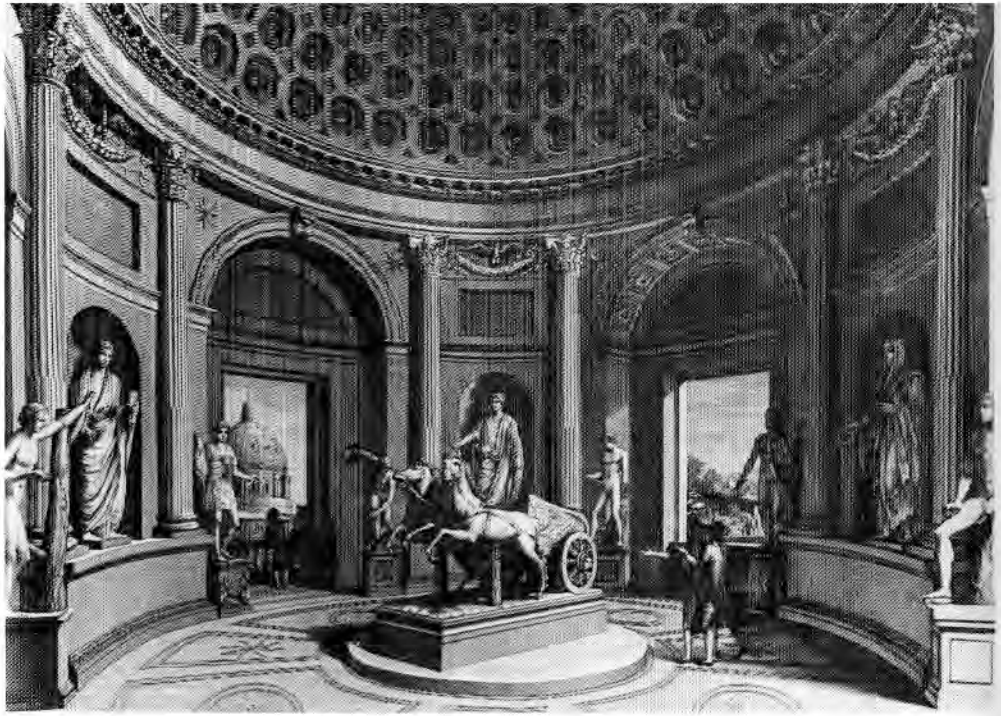
132 *A sinistra*: villa Albani nei pressi di Roma, il primo museo appositamente costruito per tale destinazione. Opera di Carlo Marchionni, fu completata nel 1769 ed era destinata a ospitare la collezione di sculture del cardinale Albani. L'incisione qui riprodotta è del Piranesi.

133 *A destra*: Il Museum Fredericianum di Kassel, fondato dal langravio Federico II e iniziato nel 1769. L'edificio conteneva una biblioteca, una collezione di antichità e un'esposizione di oggetti di interesse scientifico. Progettato dall'architetto francese Simon Louis du Ry, fu fin dall'inizio aperto al pubblico.

uno spettacolare progresso. Fu forse proprio a tale sempio che si ispirò il langravio Federico II dell'Assia nel creare il museo di Kassel, che ancora oggi reca il suo nome. Ci si allontanava qui per la prima volta dalla tradizione di creare gallerie nelle residenze private: il Museum Fredericianum è un edificio indipendente, di severo rigore classico, destinato in partenza al pubblico. Naturalmente esso restava sotto il diretto controllo del langravio, che disponeva di un proprio studio nel medesimo edificio, e non poteva dirsi quindi propriamente "nazionale", ma era organizzato come un'istituzione pubblica e ne aveva soprattutto l'aspetto. La facciata principale, con il maestoso pronao (il primo del genere nella storia dei musei) ricorda in qualche misura la Gliptoteca di Monaco, costruita quarantaquattro anni dopo.

A Kassel troviamo al pianterreno una galleria destinata originariamente alla statuaria antica, al piano superiore la biblioteca. Vi erano inoltre sale riservate alle scienze naturali (minerali, piante marine, farfalle, ecc.), oggetti curiosi (monete, orologi, ecc.), strumenti musicali e opere in cera, che aggiungevano così un tocco da *Wunderkammer*. Vi era dunque qui *in nuce* un'immagine concreta di ciò che avrebbe potuto essere il museo del futuro.

Diverso, ma non privo di legami con quello di Kassel, è un altro museo sorto a Roma in quest'epoca. Si tratta del Museo Pio Clementino in Vaticano, fondato da Clemente XIV e completato da Pio VI per accogliere la vasta collezione pontificia di marmi antichi, molti



134 Il museo Pio Clementino fu costruito accanto al palazzo pontificio tra il 1773 e il 1780 dagli architetti Simonetti e Camporesi per ospitare la collezione di antichità del papa, di ampiezza senza precedenti all'epoca.

dei quali ancora esposti all'aperto. Il museo è costituito da una serie di sale, orientate in parte sull'asse nord-sud dell'ottagono del cortile del Belvedere di Bramante e in parte sull'asse est-ovest; al centro dei bracci di questa croce vi è una rotonda coperta da una cupola. Tutto l'insieme si ispirava alla struttura delle antiche *terme* e la pianta di ogni singola sala si rifaceva a una specifica tipologia classica. Autori di questo purissimo saggio di architettura neoclassica, ultimato nel 1780, furono Michelangelo Simonetti e Giuseppe Camporesi. Le sale non erano aperte al pubblico, ma una lettera di presentazione era in genere sufficiente per garantirsi l'accesso. Il museo Pio Clementino divenne immediatamente il più ammirato d'Europa, ma si rivelò ben presto insufficiente alle esigenze delle raccolte vaticane e nel 1806-1823 fu costruita una nuova galleria (il Braccio Nuovo), progettata da Raffaello Stern, che taglia perpendicolarmente il cortile del Belvedere.

Alla fine del secolo l'idea di un "museo nazionale" veniva ormai accarezzata con insistenza negli ambienti delle accademie. Il tema

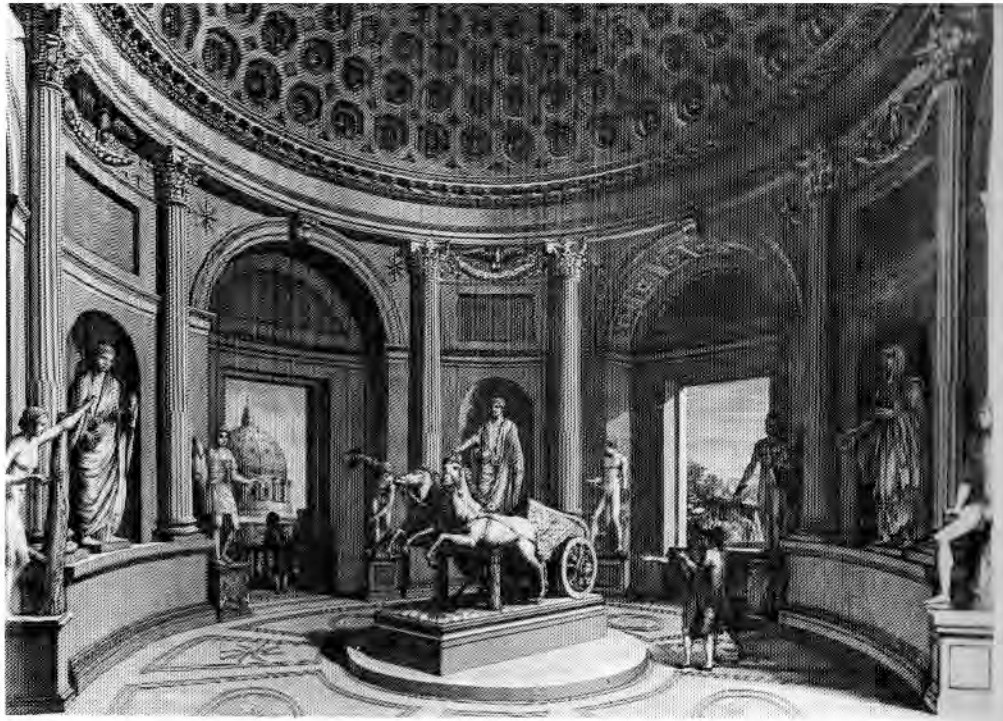
stabilito per il primo concorso del Prix de Rome, nel 1778-1779, fu non a caso il progetto per un museo. Il bando prevedeva che esso comprendesse tre sezioni: scienze, arti liberali e storia naturale, con una sala riservata alle incisioni, un gabinetto di medaglie, strutture per la conservazione dei reperti naturali e una residenza per il direttore del museo. Tutto ciò era decisamente sulla falsariga del British Museum; è tuttavia significativo che alle antichità classiche non fosse assegnata la priorità assoluta com'era consuetudine: il museo rivendicava in questo caso una funzione specificamente moderna.

Anche Boullée, nel 1783, disegnò uno stravagante progetto fondato sui medesimi principi; caratteristico appare però il fatto che i vari ambienti fossero raccolti intorno a uno spazio centrale destinato esclusivamente all'esposizione di statue di uomini illustri. Con l'avvento della Rivoluzione francese l'idea di un museo nazionale pubblico per il popolo ricevette ulteriore impulso, almeno in Francia, dove il Louvre divenne infatti il palazzo nazionale delle belle arti.

Ospedali e prigioni

Nella storia dell'illuminismo una sorta di *fil rouge* è costituito dal concetto di "*bienfaisance*", che sta semplicemente a indicare il desiderio di rendere la società più ragionevole e più umana; nell'ambito dell'architettura quest'idea non poteva avere applicazione più appropriata che nella progettazione di ospedali e prigioni. Entrambe le istituzioni erano destinate a individui privati, per infermità o per disposizione di legge, della propria libertà e i progetti per edifici di questo genere presentavano quindi non di rado caratteri comuni; entrambi possono inoltre testimoniare un maggiore o minore grado di spirito umanitario.

Esaminiamo in primo luogo gli ospedali. La loro vicenda è necessariamente complicata poiché il Settecento ereditò dai secoli precedenti vari significati riferiti a tale termine. Con "ospedale" poteva essere designato un ospizio per i poveri, una scuola, un luogo di cura per gli infermi o una casa per malati incurabili, un manicomio o un orfanotrofio. Comunque l'ospedale era nel Settecento il luogo destinato ad accogliere i malati indigenti. I ricchi disponevano infatti di servitori che potevano accudirli e potevano permettersi di convocare il medico direttamente al proprio capezzale; i poveri naturalmente non avevano nessuna di queste possibilità e dipendevano interamente dalla carità altrui. Di qui la nascita di istituzioni quali gli "alberghi dei poveri" in Italia e gli "Hôtel Dieu" in Francia. Discendenti di istituzioni già esistenti in epoca medievale, vennero sovente fatti ricostruire da munifici benefattori in forme sontuose. In Italia si pos-



134 Il museo Pio Clementino fu costruito accanto al palazzo pontificio tra il 1773 e il 1780 dagli architetti Simonetti e Camporesi per ospitare la collezione di antichità del papa, di ampiezza senza precedenti all'epoca.

dei quali ancora esposti all'aperto. Il museo è costituito da una serie di sale, orientate in parte sull'asse nord-sud dell'ottagono del cortile del Belvedere di Bramante e in parte sull'asse est-ovest; al centro dei bracci di questa croce vi è una rotonda coperta da una cupola. Tutto l'insieme si ispirava alla struttura delle antiche *terme* e la pianta di ogni singola sala si rifaceva a una specifica tipologia classica. Autori di questo purissimo saggio di architettura neoclassica, ultimato nel 1780, furono Michelangelo Simonetti e Giuseppe Camporesi. Le sale non erano aperte al pubblico, ma una lettera di presentazione era in genere sufficiente per garantirsi l'accesso. Il museo Pio Clementino divenne immediatamente il più ammirato d'Europa, ma si rivelò ben presto insufficiente alle esigenze delle raccolte vaticane e nel 1806-1823 fu costruita una nuova galleria (il Braccio Nuovo), progettata da Raffaello Stern, che taglia perpendicolarmente il cortile del Belvedere.

Alla fine del secolo l'idea di un "museo nazionale" veniva ormai accarezzata con insistenza negli ambienti delle accademie. Il tema

stabilito per il primo concorso del Prix de Rome, nel 1778-1779, fu non a caso il progetto per un museo. Il bando prevedeva che esso comprendesse tre sezioni: scienze, arti liberali e storia naturale, con una sala riservata alle incisioni, un gabinetto di medaglie, strutture per la conservazione dei reperti naturali e una residenza per il direttore del museo. Tutto ciò era decisamente sulla falsariga del British Museum; è tuttavia significativo che alle antichità classiche non fosse assegnata la priorità assoluta com'era consuetudine: il museo rivendicava in questo caso una funzione specificamente moderna.

Anche Boullée, nel 1783, disegnò uno stravagante progetto fondato sui medesimi principi; caratteristico appare però il fatto che i vari ambienti fossero raccolti intorno a uno spazio centrale destinato esclusivamente all'esposizione di statue di uomini illustri. Con l'avvento della Rivoluzione francese l'idea di un museo nazionale pubblico per il popolo ricevette ulteriore impulso, almeno in Francia, dove il Louvre divenne infatti il palazzo nazionale delle belle arti.

Ospedali e prigioni

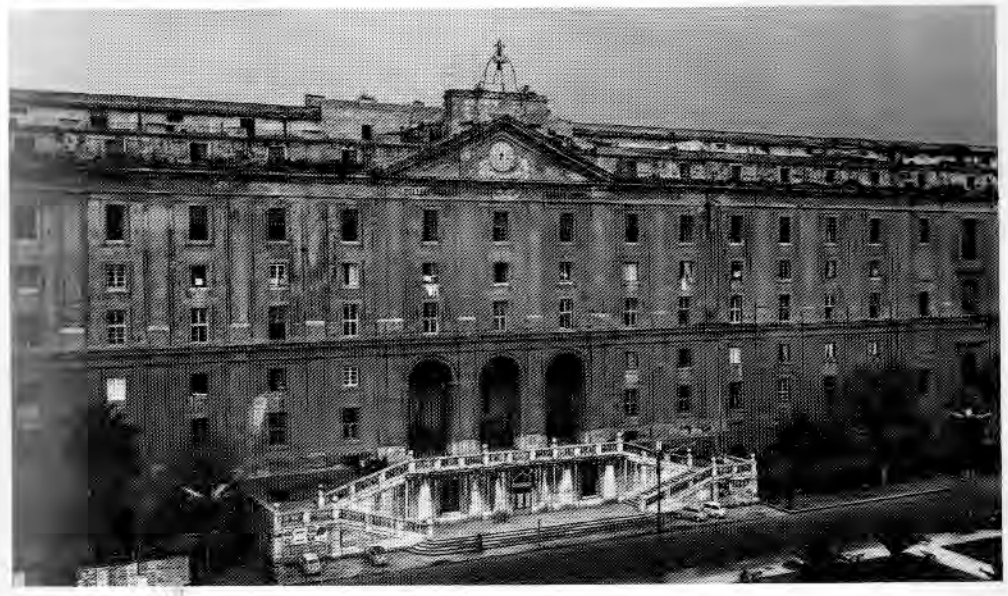
Nella storia dell'illuminismo una sorta di *fil rouge* è costituito dal concetto di "*bienfaisance*", che sta semplicemente a indicare il desiderio di rendere la società più ragionevole e più umana; nell'ambito dell'architettura quest'idea non poteva avere applicazione più appropriata che nella progettazione di ospedali e prigioni. Entrambe le istituzioni erano destinate a individui privati, per infermità o per disposizione di legge, della propria libertà e i progetti per edifici di questo genere presentavano quindi non di rado caratteri comuni; entrambi possono inoltre testimoniare un maggiore o minore grado di spirito umanitario.

Esaminiamo in primo luogo gli ospedali. La loro vicenda è necessariamente complicata poiché il Settecento ereditò dai secoli precedenti vari significati riferiti a tale termine. Con "ospedale" poteva essere designato un ospizio per i poveri, una scuola, un luogo di cura per gli infermi o una casa per malati incurabili, un manicomio o un orfanotrofio. Comunque l'ospedale era nel Settecento il luogo destinato ad accogliere i malati indigenti. I ricchi disponevano infatti di servitori che potevano accudirli e potevano permettersi di convocare il medico direttamente al proprio capezzale; i poveri naturalmente non avevano nessuna di queste possibilità e dipendevano interamente dalla carità altrui. Di qui la nascita di istituzioni quali gli "alberghi dei poveri" in Italia e gli "Hôtel Dieu" in Francia. Discendenti di istituzioni già esistenti in epoca medievale, vennero sovente fatti ricostruire da munifici benefattori in forme sontuose. In Italia si pos-

sono ricordare il Pammatone di Genova, costruito nel 1750, e l'Albergo dei Poveri di Napoli, del 1751, progettato dal Fuga su una scala non meno imponente della vicina reggia di Caserta. In Austria vi è da segnalare l'ospedale di San Giovanni a Salisburgo di Fischer von Erlach. Si tratta in tutti i casi di edifici barocchi, in cui un posto centrale è sempre occupato dalla chiesa. L'Hôtel Dieu di Soufflot a Lione è un altro esempio dello stesso genere: l'imponente prospetto lungo il fiume è più monumentale della Somerset House di Londra (della quale fu probabilmente spunto d'ispirazione). Tra tutti il più noto rimane comunque l'Hôtel Dieu di Parigi, celebre non solo per le sue dimensioni ma anche per lo squallore che vi regnava. Piaga ormai incancrenita e sempre più estesa ereditata dal Medioevo esso divenne casualmente il punto di partenza della storia dell'istituzione ospedaliera in senso moderno.

Fondato nel secolo IX, l'Hôtel Dieu di Parigi era cresciuto con il tempo fino a trasformarsi in una ciclopica struttura cui affluivano i poveri, i malati e i moribondi dell'intera città. Situato nei pressi della cattedrale di Notre-Dame, occupava una serie di edifici collocati su un ponte che attraversava la Senna e, sebbene si fosse espanso anche sulla riva meridionale del fiume, era ancora insufficiente a soddisfare le necessità della capitale. Le condizioni di vita all'interno erano terrificanti: ogni letto ospitava da quattro a sei malati senza tenere alcun conto dei rispettivi malanni, con un tasso di mortalità del 25%. Nel 1772, in seguito a un'esplosione, gran parte dell'Hôtel Dieu andò distrutto. L'opinione pubblica ne fu scossa e il problema del futuro degli ospedali parigini si guadagnò finalmente l'attenzione degli amministratori e degli architetti. Per i successivi sedici anni la questione rimase molto dibattuta e le vicende che seguirono costituiscono un momento significativo della storia dell'illuminismo.

Il governo si rivolse innanzitutto all'Académie des Sciences per ottenere un parere; fu così messo a punto un progetto, opera dello scienziato Jean Baptiste Le Roy in collaborazione con l'architetto Charles-François Viel, che prevedeva la costruzione di un ospedale completamente nuovo al di fuori della città. Il progetto era di sorprendente modernità e prevedeva file parallele di edifici a un solo piano disposte su due lati di un cortile, con la chiesa ubicata al lato opposto dell'ingresso. Particolare attenzione era stata dedicata ai sistemi di aerazione. Il progetto non ebbe comunque attuazione e nel 1774 ne fu pubblicato un secondo, dovuto questa volta a un chirurgo, Antoine Petit, che proponeva la creazione di un ampio edificio di forma circolare, da costruirsi a Belleville, appena fuori Parigi. Il piano prevedeva un edificio centrale coperto da una cupola, circon-

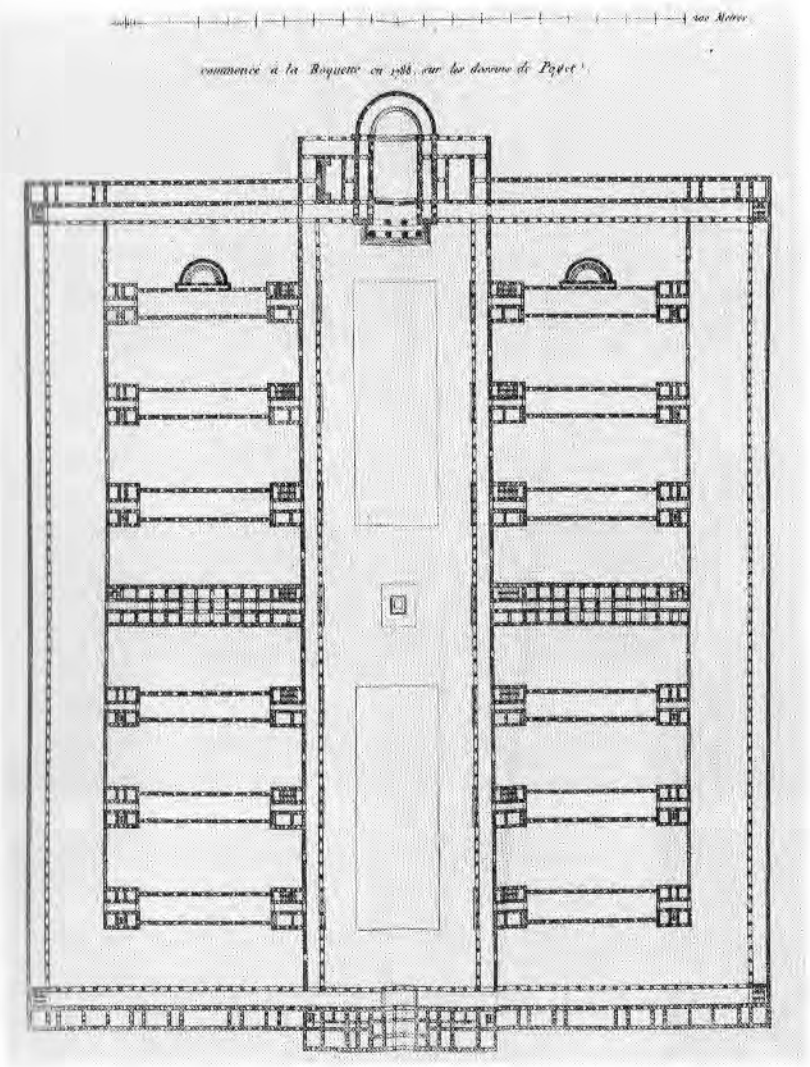


135, 136 Due ospedali pubblici costruiti grazie ai contributi di benefattori privati e destinati ai cittadini meno abbienti. *A sinistra*: prospetto lungo il fiume dell'Hôtel Dieu di Lione, iniziato nel 1741, opera di J. G. Soufflot, l'architetto del Panthéon (*figg. 62-64*). *Sotto*: l'Albergo dei Poveri di Napoli, iniziato dieci anni più tardi su progetto di Ferdinando Fuga; l'immensa facciata è ancora più lunga di quella della vicina reggia di Caserta (*fig. 31*).

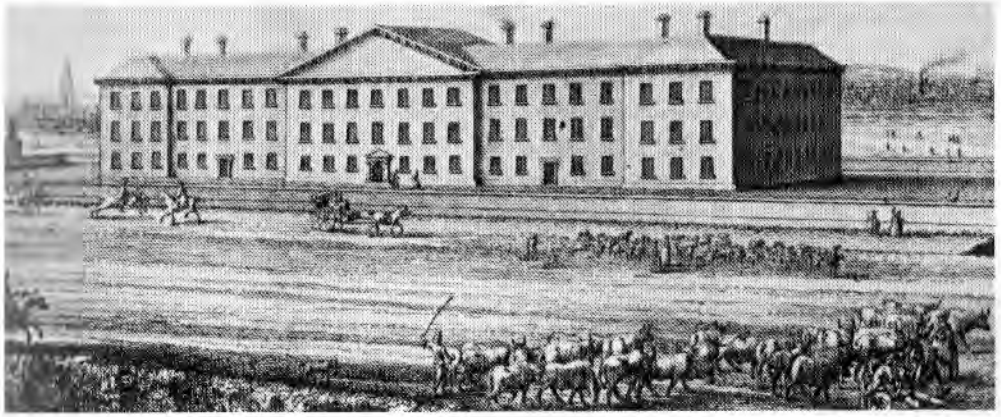
dato a raggiera da sei lunghi fabbricati di quattro piani. Anche quest'idea fu accantonata.

Nello stesso 1774 Luigi XVI istituì una commissione incaricata di riesaminare l'intera questione degli ospedali parigini; questa si dichiarò contraria alla creazione di strutture di grandi dimensioni e raccomandò piuttosto la costruzione di piccole unità ospedaliere in ogni singola parrocchia. Nel 1773 intanto Madame Necker, moglie del ministro delle finanze, aveva dotato la città di un piccolo ospedale modello. Nel 1780 fu la volta del curato della parrocchia di Saint-Jacques-du-haut-pas, l'abate Cochin, che fece costruire un ospizio su disegno di C.-F. Viel, il quale prestò i suoi servigi gratuitamente. Si trattava di un progetto notevole, non tanto per la pianta quanto per il grande portale dorico che qualificava la facciata, quasi a significare un approccio radicalmente puritano a una tipologia priva di precedenti stilistici. Vi fece seguito l'Ospizio Beaujon, ideato da J.-D. Antoine nel 1784. Nel 1785 apparve quindi un'anonima *Mémoire* che accompagnava un progetto a pianta circolare analogo a quello di Petit ma che prevedeva non sei, bensì addirittura sedici reparti disposti a raggiera, con una capienza di cinquemila posti letto, da costruirsi sull'isola dei Cigni. Il progetto era stato elaborato dagli architetti Claude-Philippe Coquéau e Bernard Poyet, quest'ultimo controllore delle fabbriche della città di Parigi. Il re inoltrò il piano all'Académie des Sciences, ma la commissione esaminatrice lo respinse e si espresse piuttosto in favore del progetto di Le Roy del 1777. Un secondo resoconto del comitato comprendeva un progetto riveduto da Poyet sulla base dello schema di Le Roy. Infine, nel 1788 apparvero le classiche *Mémoires* di J.-R. Tenon, un chirurgo membro dell'Académie des Sciences. Con l'aiuto di Poyet, Tenon presentò un piano che prevedeva la costruzione di un ospedale nel quartiere periferico di La Roquette. L'impresa fu iniziata ma mai portata a termine. Il progetto fu comunque riprodotto nel *Recueil et Parallèle* di Durand e divenne il modello di base per la maggior parte dei grandi ospedali parigini del secolo successivo.

Un aspetto interessante delle *Mémoires* di Tenon sono i riferimenti ad analoghi esempi di edilizia ospedaliera in Inghilterra, paese che aveva visitato nel corso delle sue indagini e nel quale aveva riscontrato condizioni migliori rispetto alla Francia. I due manicomi di Bedlam e di St Luke's erano a suo avviso i migliori che avesse mai visto. L'ospedale che più lo aveva colpito era però il Naval Hospital di Stonehouse, formato da una serie di fabbricati paralleli collegati da porticati con colonne e disposti lungo tre lati di un grande cortile.



137 Progetto di Bernard Poyet, pubblicato nel 1787, per un ospedale a La Roquette, nei pressi di Parigi (la riproduzione è tratta dal *Recueil* di Durand). Si tratta di un tentativo di risolvere problemi di igiene e di sovraffollamento tramite una pianificazione razionale. L'edificio non fu mai completato, ma esercitò un'influenza sull'edilizia ospedaliera successiva destinata a protrarsi fino all'Ottocento avanzato.



Nel corso del Settecento furono costruiti in Inghilterra numerosi ospedali. Alcuni di essi erano in realtà rifacimenti di complessi medievali, altri (destinati all'esercito) erano costruiti dallo Stato, altri ancora da piccoli comitati di benefattori privati.

138-140 *A fronte*: gli ospedali della marina a Gosport (*in alto*) e a Stonehouse, vicino a Plymouth (*al centro*) risalgono entrambi alla metà del secolo circa, e furono progettati su grande scala. Quello di Stonehouse era articolato in reparti isolati, allo scopo di ridurre il rischio dei contagi; al centro si trovava la cappella. Il Middlesex Hospital (*in basso*) di Londra, progettato da James Paine nel 1752, era una struttura eccezionalmente elegante dal punto di vista formale.

141, 142 Il Foundling Hospital (*sopra*) deve la sua origine a Thomas Coram, che si prodigò per diciassette anni per promuoverne il progetto. Fu aperto nel 1742. Il London Hospital (*sopra*) fu invece fondato da un gruppo di sette cittadini che spedirono duemila lettere per sollecitare sostegno finanziario; fu costruito dopo il 1748 su progetto di Boulton Mainwaring, mentre il Foundling Hospital fu opera di Theodore Jacobsen. Entrambi gli architetti fornirono i propri servigi gratuitamente.

Si trattava di una struttura molto simile a quella che lo stesso Tenon aveva in mente per il nuovo Hôtel Dieu.

Tenon rimase sorpreso anche (sebbene non ne faccia apertamente menzione nel suo scritto) dal modo stesso in cui avevano avuto origine molti degli ospedali inglesi. Alcuni, come il St Bartholomew's e il St Thomas's, erano istituzioni molto antiche, ampliate o ricostruite da facoltosi filantropi o grazie a sottoscrizioni pubbliche. Solo gli ospedali navali e militari di Greenwich, Chelsea, Gosport e Stonehouse erano stati finanziati dallo Stato e già a partire dal 1720 gli inglesi avevano sviluppato una vera e propria tradizione di edilizia ospedaliera volontaria.

Il primo esempio del genere in Inghilterra è rappresentato dall'ospedale di Westminster. L'idea ebbe origine nel 1719 in un caffè, dove s'incontrarono un banchiere, un fabbricante di birra, uno scrittore di trattati religiosi e un prete anticonformista.

Tralasceremo di soffermarci sugli sviluppi dell'incontro, che non ci interessano in questa sede ma che impegnarono entrambi i rami del Parlamento per oltre un secolo fino a quando, nel 1833, fu costruito di fronte all'abbazia di Westminster un grande edificio gotico destinato a sede dell'ospedale (demolito nel 1950). Analogamente il London Hospital ebbe origine per iniziativa di sette uomini che s'incontrarono nel 1740 in una taverna e spedirono poi duemila lettere volte a sollecitare sostegno per l'impresa. L'ospedale fu aperto in un piccolo vicolo quello stesso anno ma nel 1748 fu finalmente possibile commissionare all'architetto Boulton Mainwaring un nuovo edificio, corrispondente a quel massiccio fabbricato in mattoni, tetro e spoglio ma non privo di una certa eleganza, che ancor oggi costituisce il corpo principale dell'ospedale. Il Foundling Hospital fu invece la creazione di un solo uomo, il capitano Thomas Coram, che si adoperò per oltre diciassette anni per scuotere l'opinione pubblica e ottenere l'autorizzazione e i necessari finanziamenti. Theodore Jacobsen era un architetto dilettante che lavorò gratuitamente (così come il capomastro professionista). L'ospedale fu inaugurato nel 1742 e divenne ben presto famoso per la sua musica e per le opere d'arte che ospitava, donate da vari artisti dell'epoca. Sia il London Hospital che il Foundling Hospital erano edifici massicci e spogli, chiaramente costruiti con grande economia di mezzi. Il Middlesex Hospital, invece, un altro esempio di iniziativa promossa da un piccolo gruppo di cittadini caritatevoli, si assicurò nel 1752 una sede non priva di un certo decoro architettonico: esternamente si presenta in tutto simile a un palazzo nobiliare di città, la tipologia più familiare all'architetto cui si deve il progetto, James Paine.

143 L'Infermeria di Salisbury (1767), progettato da John Wood il giovane, fu uno dei molti ospedali provinciali costruiti intorno alla metà del secolo con fondi raccolti da piccoli comitati di cittadini.

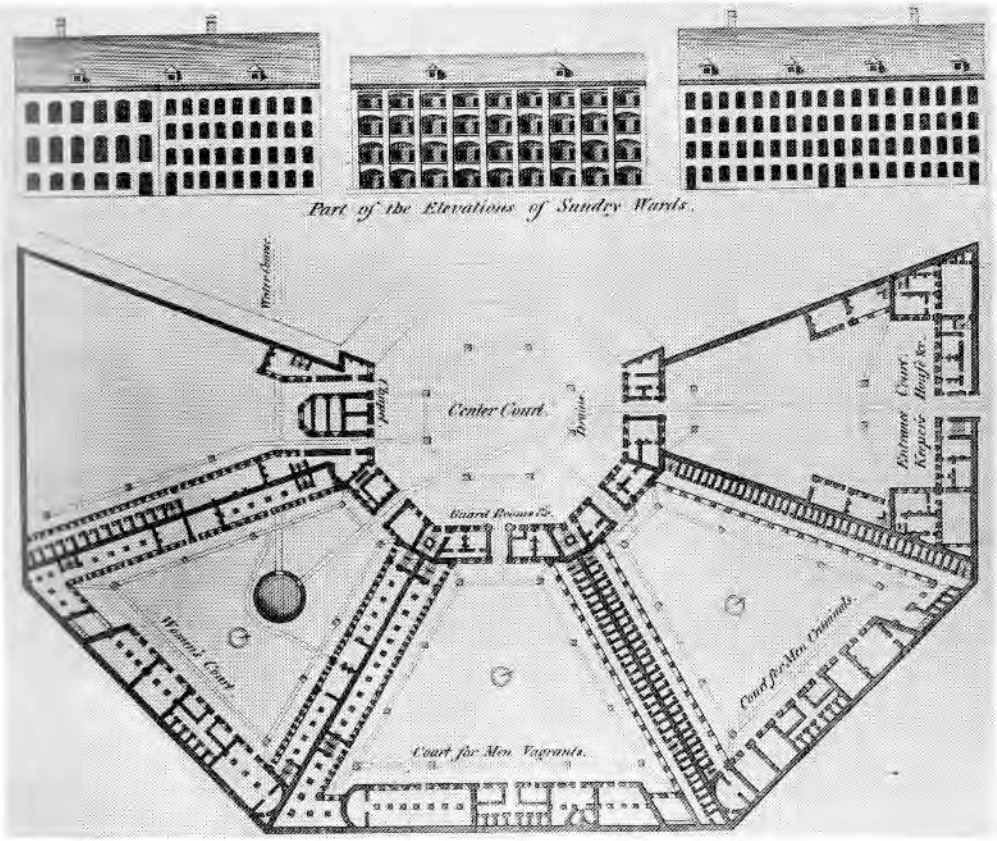
Fu in provincia, tuttavia, che il movimento dei volontari per la costruzione degli ospedali ottenne i maggiori successi. Tra il 1730 e la fine del secolo, quasi tutte le città e i capoluoghi del paese si dotarono di un ospedale di dimensioni adeguate. Alcuni di essi furono il frutto di iniziative umanitarie da parte di uomini facoltosi (Radcliffe a Oxford, Addenbrooke a Cambridge) ma per lo più furono promossi da piccoli gruppi di possidenti locali, che costituirono comitati per la raccolta dei fondi. Non si può dire che il fenomeno desse luogo alla nascita di una tipologia architettonica specifica. La formula più comune prevedeva una semplice facciata di mattoni con un coronamento centrale, e la disposizione degli spazi era assai simile a quella applicabile alle grandi case di campagna. Un'eccezione è rappresentata dall'Infermeria di Salisbury di John Wood il giovane, del 1767, formata da un corpo squadrato con un pozzo di luce centrale, e coronato da un parapetto arricchito di merlature; le finestre erano tutte uguali e una grande iscrizione in caratteri lapidari romani costituiva il solo ornamento della facciata: GENERAL INFIRMARY SUPPORTED BY

VOLUNTARY CONTRIBUTION 1767. Malgrado l'avvento successivo dell'assistenza pubblica la scritta rimane ancor oggi, a ricordo di una delle più sorprendenti imprese dell'illuminismo inglese del Settecento.

Lo squallore, l'ignoranza e la negligenza imperanti nel tipico ospedale dell'inizio del Settecento erano superati solo dalla crudeltà e dalla sozzura che regnavano nelle carceri. Il concetto di prigione come istituzione ordinata, volta a imporre rigore e disciplina ai malfattori, non era ancora diffuso all'epoca; il condannato, uomo o donna che fosse, veniva rinchiuso in un qualsiasi edificio che fornisse le necessarie garanzie di sicurezza con il minimo dispendio economico: antichi castelli, *gate houses* e ogni genere di strutture obsolete venivano ristrutturate a tale scopo. Sovente i carcerati venivano ancora tenuti in catene. La salute del prigioniero non veniva minimamente presa in considerazione e penitenziari privi di adeguata illuminazione, areazione e rifornimenti idrici costituivano la regola più che l'eccezione.

In Inghilterra questa situazione è limpidamente descritta nei tre volumi pubblicati dal più importante riformatore dell'istituzione carceraria, John Howard, il primo dei quali apparve nel 1777. Howard, nato nel 1726, era un possidente terriero del Bedfordshire che era stato prigioniero di guerra in Portogallo nel 1756 e che, una volta liberato, cominciò a essere ossessionato dall'impulso di denunciare tutti quei mali che le nazioni europee cosiddette civilizzate persistevano a ignorare. Howard visitò a più riprese le carceri inglesi e molte prigioni e lazzaretti del continente. Le sue opere contengono piante delle prigioni sulle quali poté esprimere un giudizio favorevole e anche alcuni suoi progetti ideali. Il successo riscosso da Howard dopo la pubblicazione del suo primo libro fu immediato e nel 1779 condusse a importanti sviluppi legislativi in Inghilterra, inaugurando un periodo di radicali riforme che nel 1790, quando Howard morì, avevano ormai condotto a un totale mutamento della situazione.

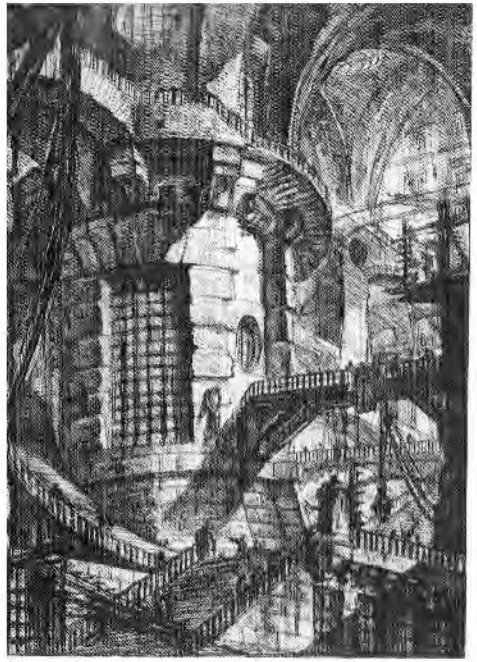
Non tutte le prigioni ispezionate da Howard prima del 1777 erano al di là di ogni possibilità di miglioramento. Vi era per esempio la prigione di San Michele a Roma, un edificio progettato appositamente per tale destinazione da Carlo Fontana nel 1702-1703. Si trattava di un "istituto di correzione" per i giovani delinquenti ed era formato da due blocchi paralleli di celle, con un ampio ambiente di lavoro al centro dove i prigionieri trascorrevano la giornata. In Inghilterra vi erano invece i "Bridewells" che traevano il proprio nome da una fatiscente residenza reale londinese dove aveva avuto sede un



144 La "Maison de force" costruita nel 1772-1775 nei pressi di Gand su disegno di Malfaison e Kluchman. I principi che informavano il progetto piacquero particolarmente al grande riformatore del sistema carcerario John Howard, perché puntavano alla riabilitazione più che alla punizione. L'illustrazione è tratta da un libro pubblicato dallo stesso Howard nel 1777 intitolato *State of the Prisons*.

tempo il primo di tali istituti. Queste "case di correzione" destinate ai colpevoli di reati minori tendevano purtroppo nel corso del tempo a precipitare nelle medesime condizioni di degrado e di indisciplina proprie dei penitenziari normali. Nelle Fiandre, vi era una "Maison de force" nei pressi di Gand, iniziata nel 1772 e destinata in origine a fungere da penitenziario centrale per tutto il paese. Fu costruita sulla base di un progetto relativamente audace, paragonabile ad alcuni di quelli proposti in Francia in sostituzione dell'Hôtel Dieu dopo l'incendio del 1772. Fu forse l'edificio carcerario di concezione più "avanzata" esistente in Europa prima dell'epoca di Howard.

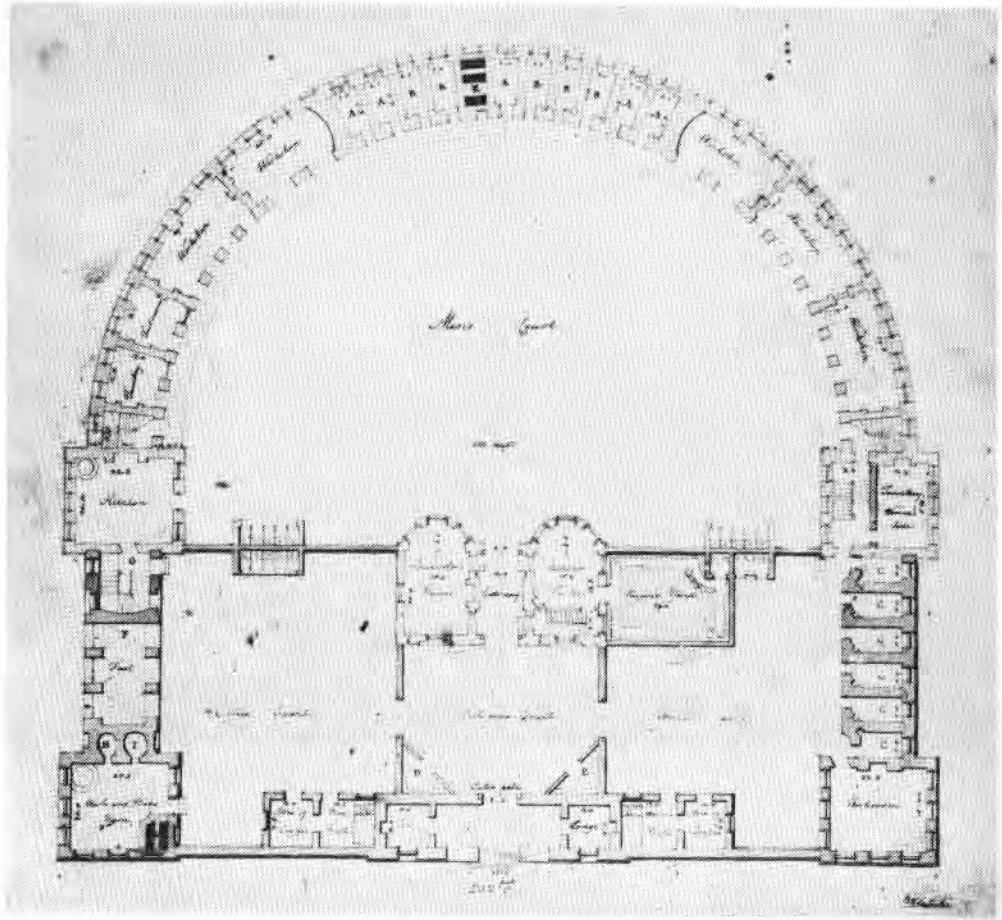
Il penitenziario di Newgate a Londra, ricostruito nel 1770-



145, 146 Le prigioni costituirono talora imponenti esempi di *architecture parlante*, ossia di un'architettura che esprime la propria funzione attraverso la forma stessa. Le inquietanti incisioni delle *Carceri* piranesiane (*a sinistra*) trovano riscontro nelle spettacolari connotazioni macabre del penitenziario di Newgate, disegnato da Dance, 1770-1785 (*a destra*), con il tetro bugnato rustico e i ceppi di ferro a ornamento del portone d'ingresso.

1785, può essere citato come un ulteriore esempio in positivo. Era articolato intorno a tre cortili, all'interno di un vasto recinto murario privo di finestre, e Howard lo stimò adeguato ai suoi parametri. Newgate merita di essere ricordato anche per un motivo di natura del tutto diversa. Sembra infatti essere stato il primo edificio carcerario in Europa nella cui progettazione vennero tenuti in conto fattori di natura estetica. Le carceri di San Michele e la "Maison de force" di Gand, seppure progettate da architetti, erano in apparenza improntate a criteri puramente funzionali e pratici. George Dance il giovane, architetto della città di Londra, sembra invece essersi accostato al compito con un approccio differente, nel tentativo di ricavarne una certa qual tetra poesia. Ispirato forse dalle allucinate incisioni delle *Carceri* piranesiane, Dance adottò lo stile "rustico" di Giulio Romano per creare un'atmosfera solenne, con un tocco di orrido; una nota specificamente inquietante era costituita dai festoni ornamentali composti da autentici ceppi di ferro. Il modello di Newgate fu ripreso in alcuni penitenziari di provincia, ma alla fine del secolo era ormai invalso uno stile "baronale" (ereditato ovviamente dai castelli medievali comunemente adibiti a galera) come per esempio nel caso del "Bridewell" di Robert Adam sulla Coltron Hill a Edimburgo (1791-1795). Lo stile di Newgate si fece comunque strada nel Nuovo Mondo, dove nella prigione di Richmond, in Virginia (1785), Latrobe pose in rilievo l'ingresso ornandolo con festoni in ferro. In Francia l'*architecture parlante* di C.-N. Ledoux si prestava quasi naturalmente a imprese fantasiose di questo genere. I suoi disegni relativi a una prigione a Aix-en-Provence si distinguono per un ac-

147 Progetto di Benjamin Latrobe per una prigione a Richmond in Virginia, 1785. Le celle e i laboratori sono disposti intorno a un cortile semicircolare. Le aree comuni, come i servizi igienici e le cucine, sono riunite in reparti articolati attorno ai cortili secondari che fiancheggiano l'ingresso principale.

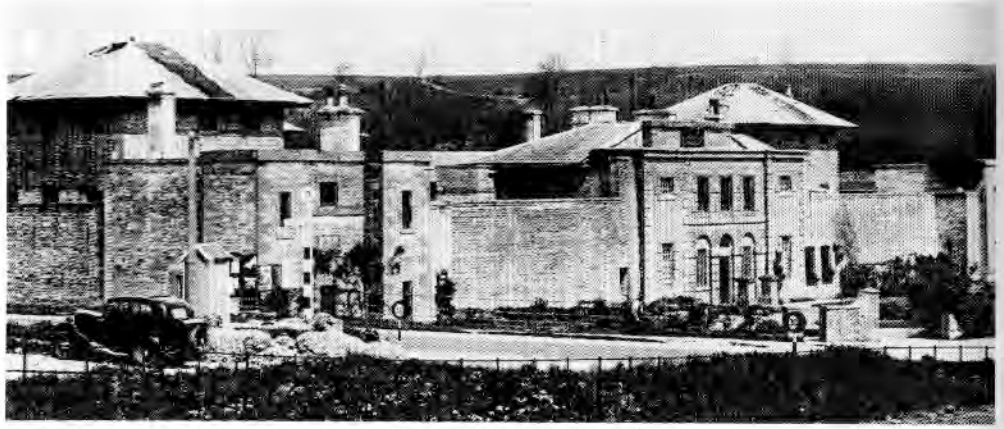


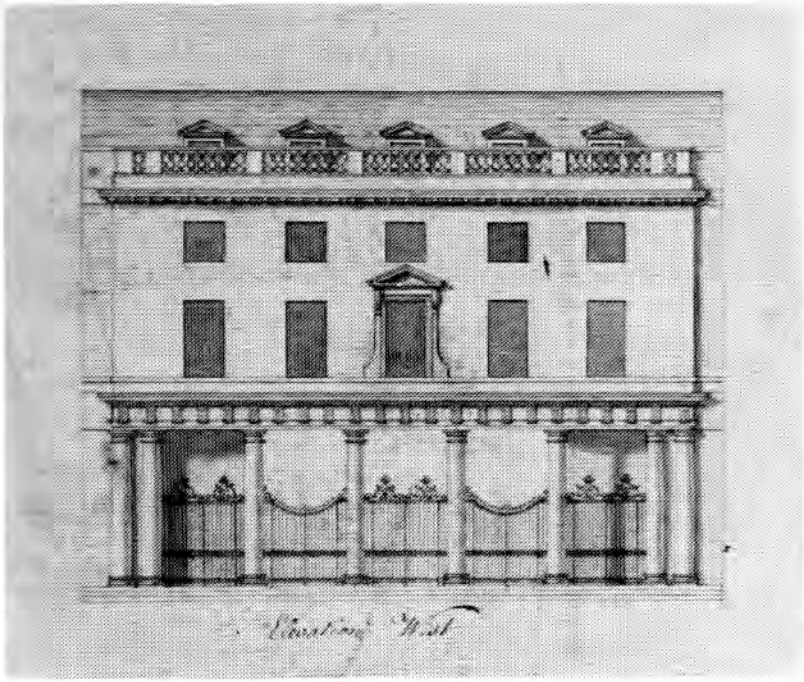
cento particolarmente sinistro, dovuto alla presenza di padiglioni angolari in forma di colossali sarcofagi.

Nel frattempo le istanze di ordine più pratico portate alla ribalta dalle opere di Howard cominciarono a far avvertire il proprio effetto. In Inghilterra nel 1779 il Parlamento approvò una legge carceraria per la disciplina dei penitenziari e nel 1782 fu indetto un concorso destinato a selezionare progetti per carceri sia maschili che femminili. Ne uscì vincitore un giovane architetto, che si era già aggiudicato una medaglia d'argento della Royal Academy: William Blackburn. Blackburn fu immediatamente sommerso dalle commissioni e prima della sua morte, avvenuta nel 1790 all'età di quarant'anni, progettò non meno di diciassette penitenziari. In alcuni si ritrova il principio del *Panopticon* introdotto da Jeremy Bentham, fondato su una struttura circolare o semicircolare con celle disposte tutt'intorno al perimetro e una postazione centrale di controllo. Tutti i progetti di Blackburn rivelano un carattere accentuatamente architettonico, ereditato in parte dall'esempio di Newgate. Dei progetti realizzati è giunto fino a noi (in parte) l'edificio del carcere di Northleach nel Gloucestershire.

La prigione intesa come simbolo e non semplicemente come strumento per limitare la libertà dei delinquenti è un concetto carat-

148 Il penitenziario di Northleach, nel Gloucestershire, progettato da uno specialista del settore, il celebre architetto William Blackburn e costruito nel 1787-1791. Dietro la facciata l'edificio era disposto secondo una pianta a ventaglio, con celle disposte intorno a un cortile aperto, in ossequio al principio del *Panopticon* di Jeremy Bentham.





149 La prima Borsa del grano di Londra, in Mark Lane, disegnata da Dance il vecchio nel 1749. Dietro la facciata palladiana, con il portico a colonne e le cancellate in ferro battuto, si trovava il cortile nel quale avevano luogo le contrattazioni.

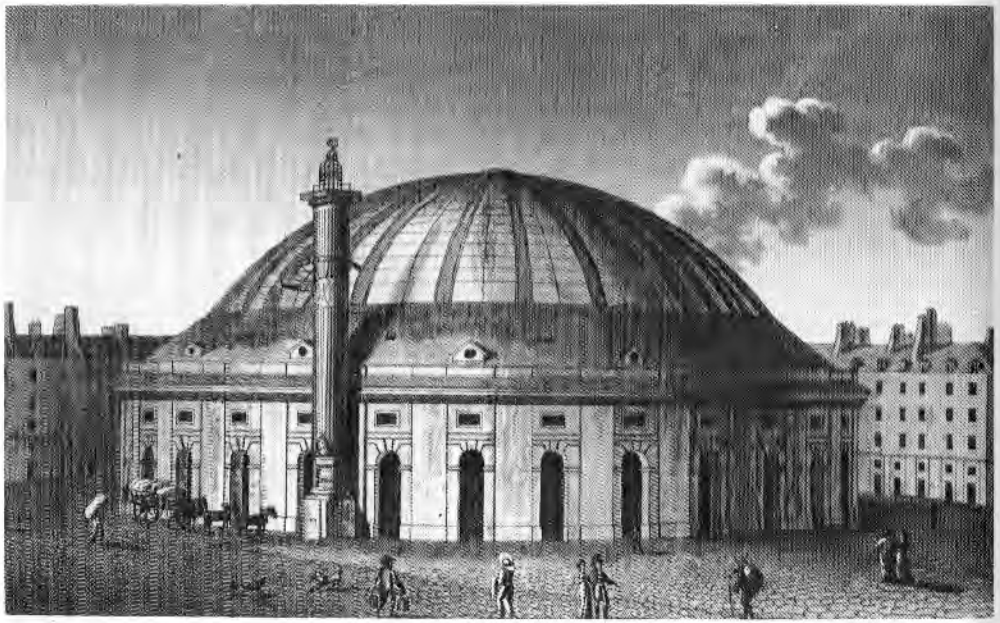
teristico del tardo Settecento, che nel secolo successivo perse rapidamente il proprio fascino dal punto di vista estetico. Il carcere di Halloway a Londra, del 1849-1851, è l'ultimo esempio di tentativo di creare un'atmosfera sinistra, fondendo l'intento punitivo con il gusto per il pittoresco.

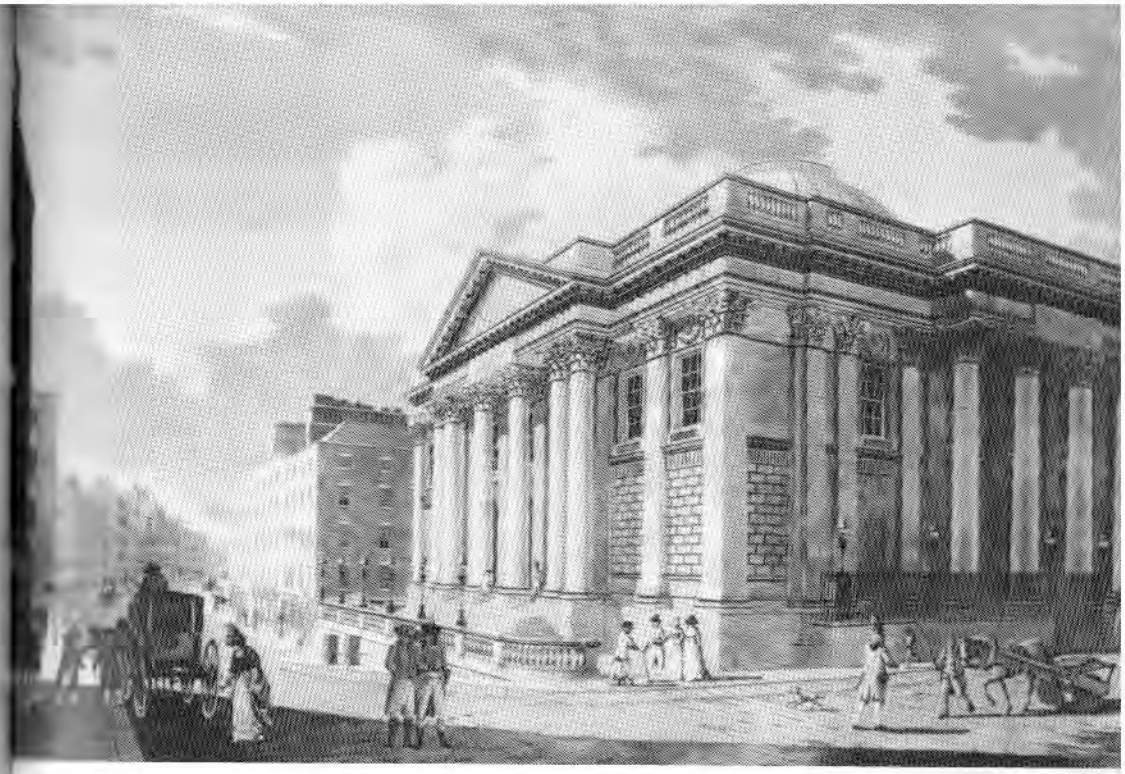
Architetture per il commercio

L'edilizia commerciale come termine di classificazione non emerge chiaramente se non intorno alla fine del secolo, allorquando si distingue per alcune formulazioni nuove e interessanti. I principali oggetti di indagine sono in questo caso gli edifici della Borsa e le banche. A vantare i precedenti architettonici più remoti erano le prime: nel 1700 le Borse più importanti d'Europa erano quelle di Anversa, Amsterdam e Londra, ospitate tutte e tre in edifici risalenti al Cinquecento o al Seicento e ancora in uso nel 1800. Nuove sedi di nessun rilievo dal punto di vista architettonico furono costruite a Rotterdam nel 1720, a Colonia nel 1727 e a Bordeaux nel 1736.

All'epoca la Borsa serviva a ogni genere di transazione commerciale, ma con il crescente diversificarsi dei settori d'affari, alcuni gruppi di mercanti trovarono più vantaggioso riunirsi separatamente in istituzioni specializzate, come per esempio la Borsa del grano, del carbone, o più tardi la Borsa Valori. Londra ebbe la sua prima Borsa del grano nel 1749-1750, quando l'architetto Dance il vecchio progettò un apposito edificio in Mark Lane , con una facciata in stile palladiano e, in ossequio alla tradizione precedente, un cortile posteriore; fu ricostruito nel 1827. A Parigi una Borsa del grano su scala decisamente più imponente fu edificata tra il 1763 e il 1768. Si trattava di un'architettura innovativa, nota come Halle au Blé: una struttura circolare con gallerie porticate concentriche sia all'esterno che all'interno separate da un colonnato dorico. Lo spazio centrale rimase a cielo aperto fino al 1783, quando Le Grand e Molinos lo coprirono con una cupola lignea, sostituita dopo un incendio scoppiato nel 1808 dalla cupola in ferro di Bélanger, che diede all'edificio il

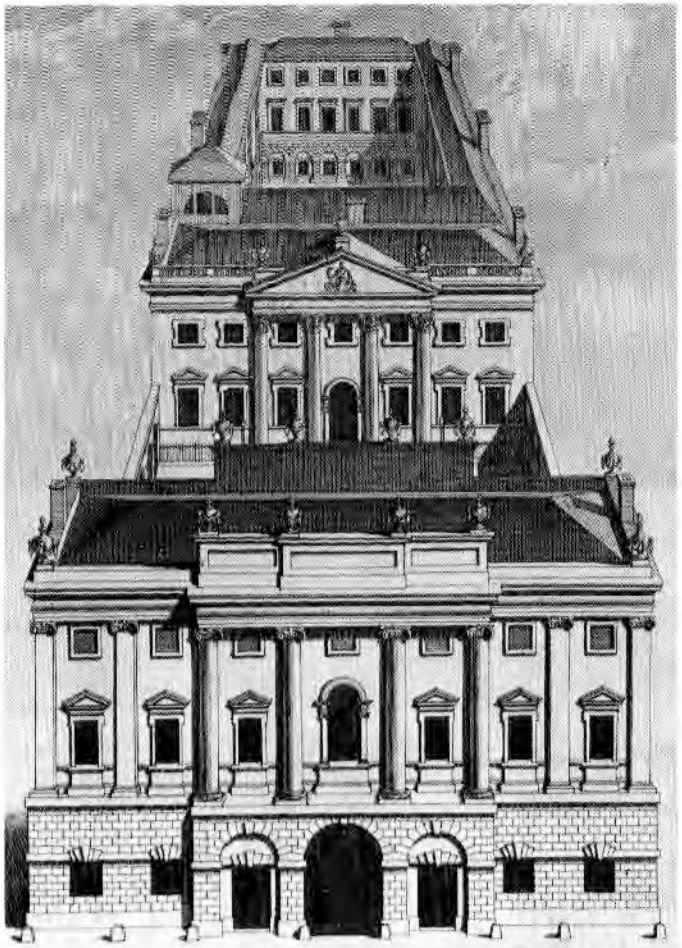
150 La Halle au Blé, la borsa del grano di Parigi, fu un edificio per molti aspetti pionieristico. Fu costruito nel 1763-1768, intorno a un cortile circolare aperto; nel 1783 Le Grand e Molinos lo coprirono con una grande cupola di legno, riprodotta nel disegno qui sotto. Nel 1813 quest'ultima fu sostituita da una struttura ancor più straordinaria, destinata a fare epoca: la cupola in ferro e vetro di Bélanger.



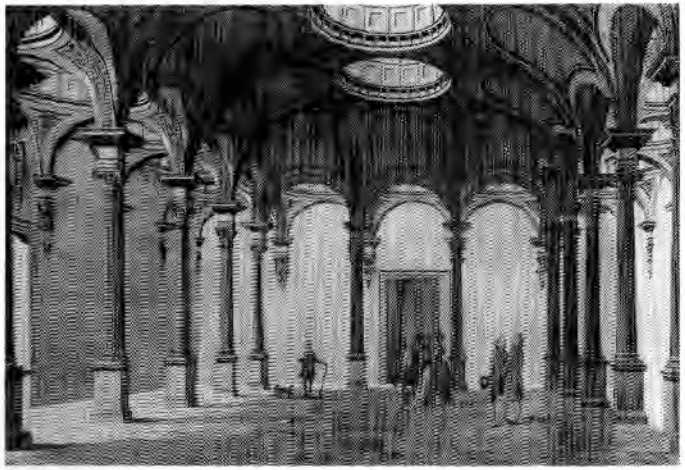


151 La Borsa di Dublino (Royal Exchange), del 1769-1779, costruita da Thomas Cooley vincitore del concorso. L'ingresso, coronato da un ampio timpano conduce a una rotonda coperta da una cupola, che s'intravvede appena in quest'incisione, tratta da *Picturesque and Descriptive Views of Dublin* di James Malton, 1794. L'edificio è oggi sede della Dublin City Hall (municipio); la struttura originaria è rimasta pressoché intatta.

suo ultimo momento di celebrità. La Halle au Blé fu demolita nel 1885. Nel 1769 un gruppo di cittadini di Dublino propose di costruire una Borsa in città e indisse un concorso aperto ad architetti sia della Gran Bretagna che dell'Irlanda. I partecipanti furono sessantuno e vincitore risultò Thomas Cooley, un allievo di Robert Mylne, l'architetto del Blackfriars Bridge. Il progetto di Cooley fu poi tradotto in opera e corrisponde attualmente all'edificio della City Hall. L'esterno offre l'esempio di una raffinata mescolanza di motivi palladiani e ha un carattere decisamente "pubblico". La prima Borsa Valori fu costruita a Londra nel 1801-1802 da un collaboratore di Dance il giovane, James Peacock. Sebbene si tratti di un edificio abbastanza modesto, le semplici arcate poggianti su pilastri e il blocco superiore finestrato si ricollegano a quella sorta di "riduzionismo" comunemente associato alla



152 La prima sede della Banca d'Inghilterra fu costruita nel 1732-1734 da George Sampson, che ne fece un complesso di austeri edifici classici e cortili che si sviluppavano alle spalle di Threadneedle Street. Il salone principale era situato tra i due cortili.



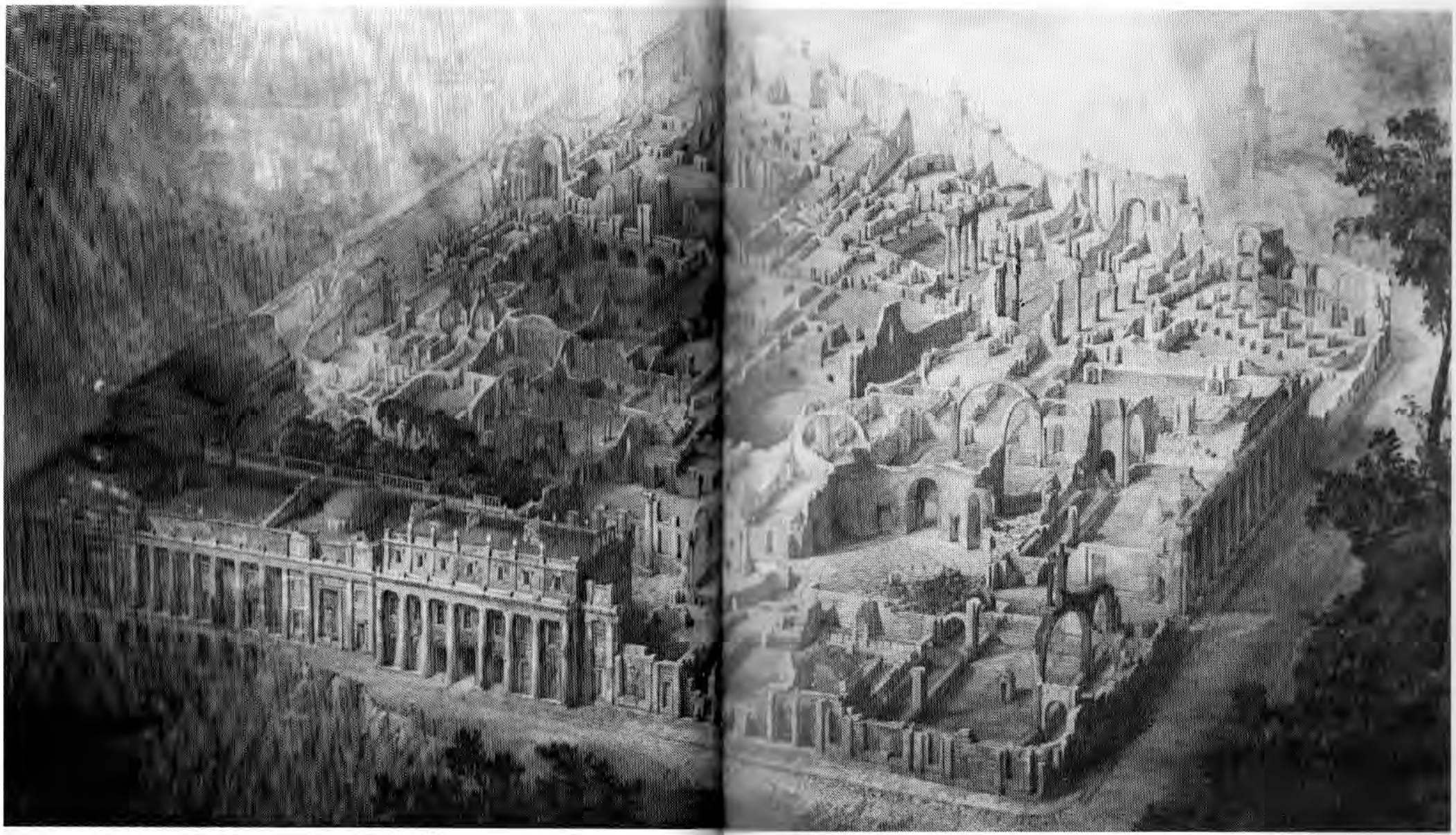
153 Il Transfer Office della Banca d'Inghilterra, di Rober Taylor, 1765-1770. Nel 1765 la banca assunse Taylor per ampliare la sede creata da Sampson con nuove sale e uffici, molti dei quali illuminati dall'alto per ragioni di sicurezza.

Council Chamber di Dance a Guildhall e ad altri suoi edifici realizzati per la City.

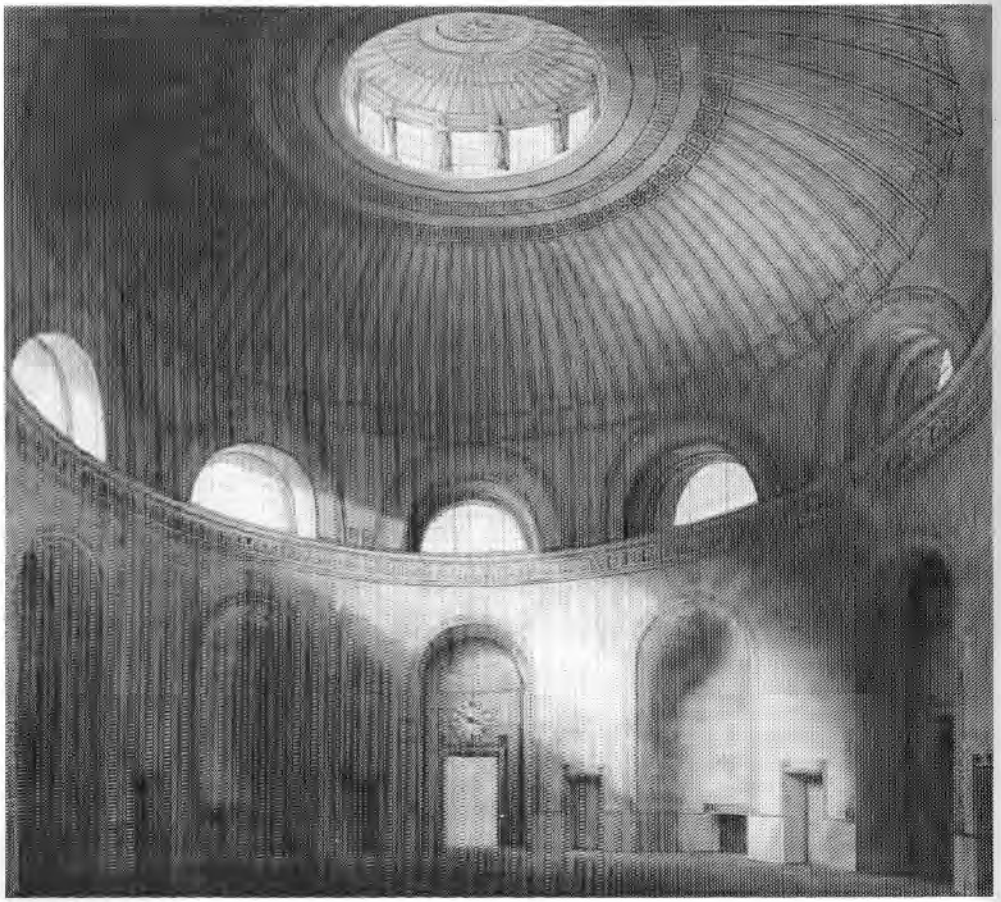
Le banche fecero la propria comparsa nel panorama architettonico solo nel 1790. Fin dalla Firenze del Quattrocento l'attività bancaria si era sempre svolta direttamente nelle case dei banchieri e tale consuetudine si protrasse anche nell'Ottocento, con una sola, notevole, eccezione: la Banca d'Inghilterra.

Prototipo di tutte le banche centrali dell'età moderna, fu fondata nel 1694. In origine si trattava di una banca privata come qualsiasi altra, ma i suoi fondatori elaborarono un'iniziativa che, nell'arco di mezzo secolo, ne avrebbe mutato radicalmente il carattere. La banca prestò al governo denaro destinato a finanziare conflitti oltre confine, ricevendone a titolo di interesse una somma annuale, che doveva essere versata fino all'estinzione del debito a data indeterminata. Fu questa l'origine del "debito nazionale", che andò via via lievitando ad ogni nuovo conflitto. Il debito venne consolidato e divenne una forma di investimento per una larga fetta della popolazione. Nel 1763, al termine della guerra dei sette anni, era ormai divenuto chiaro che il debito nazionale era destinato a divenire un fenomeno permanente. La gestione del debito era nelle mani della Banca d'Inghilterra, la cui posizione come istituto di credito governativo alla fine del secolo si era ormai fortemente consolidata.

Questo brevissimo *excursus* è necessario per spiegare l'espansione "fisica" della banca stessa. Dapprima le transazioni si svolsero nella Grocers' Hall, ma dal 1732 l'istituto si trasferì in Threadneedle Street, nell'abitazione del primo governatore della Banca d'Inghilterra, sir John Houblon. La casa di Houblon fu quindi sostituita da un edificio palladiano basato sul modello del palazzo di Lincoln's Inn Fields, attribuito a Inigo Jones. Alle spalle dell'edificio vi era un cortile e dietro a quest'ultimo una grande sala dove venivano sbrigati gli affari con il pubblico; nella parte posteriore vi era infine ancora un altro cortile. Con l'espandersi dell'attività e il moltiplicarsi dei vari tipi di fondi di finanziamento, la sala divenne insufficiente alle esigenze, cosicché nel 1765, la Banca d'Inghilterra, che nel frattempo aveva acquisito nuove proprietà, incaricò Robert Taylor di progettare un ampliamento sul lato est dell'edificio principale. Taylor, che aveva esordito come scultore, lavorava esclusivamente per i membri della City ed era stato egli stesso sceriffo (di qui il cavalierato). Il suo progetto prevedeva una rotonda, coperta da una cupola, del diametro di oltre centonovanta metri, con due saloni a pianta rettangolare sul lato orientale, uno rivolto a sud, l'altro a nord. Ogni sala traeva il proprio nome dall'attività che vi si svolgeva (Consols



154 Nel 1788, John Soane subentrò a Taylor nella carica di architetto della Banca d'Inghilterra e procedette di fatto a una ricostruzione integrale, che ne fece uno dei maggiori monumenti architettonici d'Europa. Questa veduta a volo d'uccello non è, come si è talora sostenuto, un esercizio accademico che rispecchia il gusto romantico per le rovine, bensì un accurato studio di sezione per mostrare i rapporti tra i diversi spazi e strutture all'interno. Osservando l'edificio da Threadneedle Street, l'ingresso principale si trova al centro in primo piano, con la rotonda arretrata sulla destra e dietro di essa il Bank Stock Office. Molti degli ambienti ideati da Taylor furono conservati ma Soane circondò l'intero complesso con un muro di un solo piano privo di finestre, che è oggi più o meno ciò che rimane dell'edificio. La veduta riprodotta in questa pagina, un *tour de force* di disegno architettonico, è opera di J. M. Gandy.



Office; 5% Office; Transfer Office; Bank Stock Office). Le quattro sale erano identiche dal punto di vista architettonico. Non esistendo precedenti per questo genere di ambienti, Taylor si rifece alla chiesa di St Martin-in-the-Lane di Gibbs, riprendendone il sistema di colonne su alti piedistalli che sostengono volte lignee a copertura delle navate. Ogni sala contava sedici colonne. La rotonda, un'intelligente variante in chiave decorativa del Pantheon di Roma, pare avesse una funzione unicamente di prestigio, essendo priva di una specifica destinazione se non quella di anticamera delle quattro sale. Più tardi, a ovest dell'edificio principale, Taylor costruì la magnifica Court Room Suite e il Reduced Annuities Office.

Taylor morì nel 1788 e gli subentrò il trentacinquenne John Soane. A quell'epoca i saloni ideati da Taylor, con gli ingombranti colonnati, si erano ormai rivelati del tutto antifunzionali e poiché erano in ogni caso difettosi dal punto di vista strutturale, Soane fu incaricato di ricostruirli, insieme alla Rotonda, poggiandoli sulle vecchie fondamenta. Il rifacimento della Banca d'Inghilterra fu l'episodio più brillante di tutta la carriera di Soane e di fatto uno tra i più originali di tutta l'architettura europea di quell'epoca. Sussistono indizi del fatto che inizialmente Soane usufruì dei suggerimenti del suo precedente maestro, George Dance. La prima sala a essere demolita fu quella del Bank Stock Office. Nella nuova versione i punti di appoggio furono ridotti da sedici a quattro e la sala assunse approssimativamente l'aspetto di una chiesa bizantina. Si trattava da un lato di una soluzione totalmente razionale, dall'altro di una curiosa intuizione di un tesoro trovato nei secoli bui. L'audacia stilistica può essere ascritta a Dance, dei cui «suggerimenti crudi e immaturi» (com'egli li definì), che indirizzarono Soane nel solco dell'arte bizantina, sopravvive testimonianza nel Soane Museum. Soane procedette in seguito alla ricostruzione delle altre tre sale e della Rotonda seguendo il medesimo stile. I lavori furono ultimati nel 1818; nel 1925 le sale e la Rotonda furono demolite.

155 Il Bank Stock Office di Soane, 1791-1792, è un tipico esercizio di riduzionismo. Il disegno, realizzato sotto la supervisione dello stesso Soane, mostra l'ambiente così come appariva prima che fossero installate le scrivanie degli impiegati. Si presenta quasi simile a una chiesa bizantina e vi è in effetti qualche indizio di influssi mediorientali.

156 La Rotonda disegnata da Soane per la Banca d'Inghilterra, 1796. Costruito sulle fondamenta della precedente Rotonda di Taylor, l'edificio di Soane rinuncia del tutto al consueto linguaggio classico e lascia che le pure forme geometriche parlino da sé, enfatizzate soltanto da un delicato schema decorativo di linee incise.

Capitolo 6

L'immagine della città

Fino ad ora ci siamo occupati quasi esclusivamente di singoli edifici, come esempi di determinati stili o tipologie. Nulla abbiamo ancora detto delle composite configurazioni urbane che svolsero un ruolo tanto significativo nel panorama settecentesco. La questione che dobbiamo ora affrontare riguarda la legittimità della suddivisione di questo secolo (proposta come sommaria generalizzazione in apertura) in una prima metà "barocca" e in una seconda metà "neoclassica" allorquando allarghiamo l'esame dai singoli edifici a insiemi architettonici e da questi a interi nuclei urbani. In altre parole, è possibile affermare che esista un' "urbanistica barocca" e un' "urbanistica neoclassica"? Non è facile rispondere a questa domanda. Tutte le città di una qualche importanza, qualunque ne sia lo stile dei principali monumenti, risalgono generalmente a epoche assai più antiche del Settecento e centri urbani sorti completamente *ex nihilo* sono rarissimi. Ciò che *possiamo* notare è il modificarsi dell'atteggiamento nei confronti della natura della città, dell'immagine urbana. All'inizio del secolo la città era considerata ancora come un dato di natura ineliminabile, qualcosa che si poteva certo delimitare o ampliare artificialmente, integrare con nuovi elementi, ma che nella sua globalità non era suscettibile di riorganizzazione e di miglioramento. Intorno alla metà del secolo si era tuttavia affermata ormai un'attitudine più dinamica.

L'inserimento pianificato di nuovi elementi in un tessuto urbano preesistente è un fenomeno che si riscontra sia a Roma sia a Parigi. Nell'Urbe la Piazza Sant'Ignazio, progettata nel 1727 da Filippo Raguzzi, è un minuscolo spazio delimitato da pochi palazzi disposti intorno a un corpo centrale con facciata concava. La concavità ellittica dell'edificio centrale è riecheggiata dalle facciate arretrate delle case poste all'incrocio delle strade che si dipartono su entrambi i lati di esso, così da movimentare tutte le quinte laterali della piccola

157 La scalinata di piazza di Spagna a Roma, che conduce alla chiesa di Trinità dei Monti. Fu progettata da Francesco de Santis nel 1723-1725 nell'ambito di un più ampio programma di valorizzazione urbana. L'inserzione nel tessuto cittadino di nuclei isolati di grande effetto scenografico è tipica del barocco. Il gusto neoclassico puntava piuttosto alla grandiosa veduta panoramica.

piazza chiusa. Gli altri tre lati sono rettilinei, ma la decorazione del Raguzzi conferma come tutto l'insieme si ispiri al gusto rococò.

Concepita su scala assai più grandiosa, ma sempre d'impronta rococò, è la scalinata di piazza di Spagna, che conduce da via del Corso alla chiesa di Trinità dei Monti. Disegnata nel 1723-1725 da Francesco de Santis, la scansione ascensionale dei suoi cento gradini riprende il tema proposto dal Vignola nella scalinata d'accesso della Villa Farnese, ampliandolo ed elaborandolo così da trasporne l'andamento rettilineo in un contrappunto di curve che generano uno splendido effetto scenografico.

Pianificazione urbanistica e strategia politica

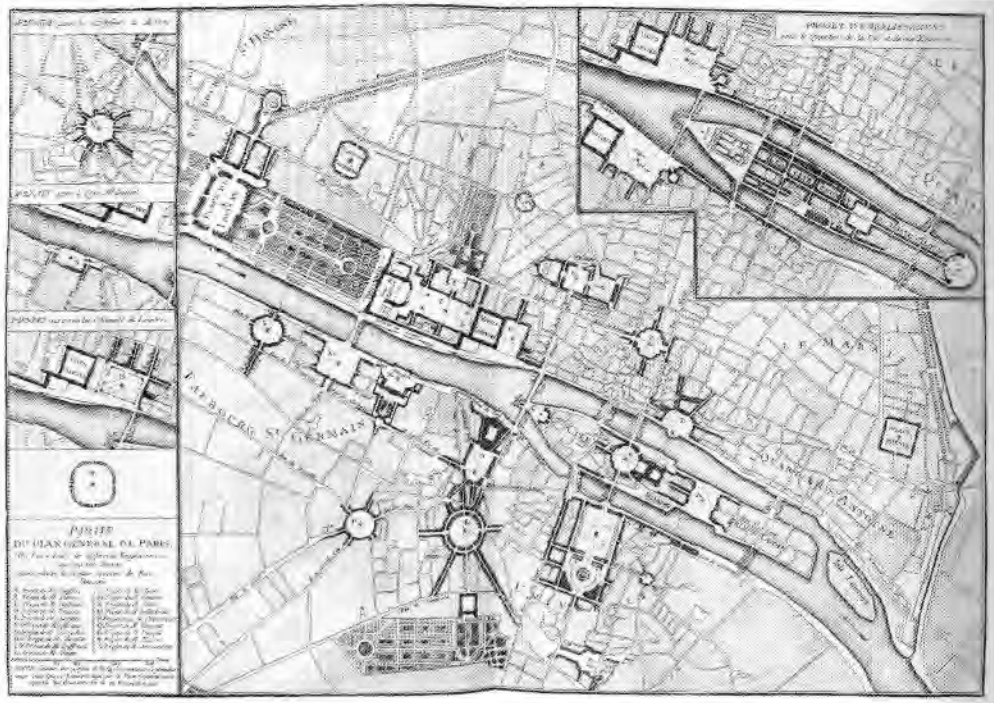
Nel 1761 Pierre Patte pubblicò a Parigi una pianta della città, sulla quale erano riportati progetti di vari architetti relativi a una serie di piazze monumentali in onore di Luigi XV. Ognuno di essi rappresentava una singola proposta definita in se stessa, ma distribuiti nel tessuto cittadino sembravano adombrare un progetto di "monumentalizzazione" dell'intera città. Ancor più sorprendente, come segnale di un nuovo approccio "globale" è il piano di John Gwynn per Londra, contenuto nel suo *London and Westminster improved* del 1761. Si tratta, in un certo senso, di una proposta antitetica rispetto a quella di Patte. Questi presenta un certo numero di progetti monumentali distinti, destinati a inserirsi nel tessuto preesistente. Gwynn riprende invece in mano la pianta urbana e, grazie a un sistema di «potenziamenti» del reticolo stradale promuove tutto l'insieme a un certo grado di monumentalità, quella che Gwynn definisce «magnificenza pubblica». Le differenze esistenti tra Patte e Gwynn illustrano con precisione il passaggio da un'immagine urbana a un'altra, dalla concezione barocca, che prediligeva l'intervento su alcuni elementi caratterizzanti specifici, ripensati con intenti scenografici e inseriti nel contesto urbano, all'ideale neoclassico della città come "organismo" capace di fornire un'omogenea gratificazione visiva.

L'urbanistica barocca è necessariamente legata alle architetture più significative del periodo, la grande chiesa e soprattutto il palazzo. Tra i precedenti secenteschi che furono assunti a modello nel secolo successivo la reggia di Versailles riveste un ruolo primario in assoluto. A Versailles, l'impegno successivo di Le Vau, Le Nôtre e Jules-Hardouin Mansart avevano condotto alla nascita di un palazzo da cui si godeva non solo la vista a perdita d'occhio della distesa geometricamente ordinata degli sconfinati giardini ma anche, sul lato d'accesso, il panorama di una città di altrettanta regolarità. Sia il parco a ovest che la città a est convergevano sul palazzo. Luigi XIV morì

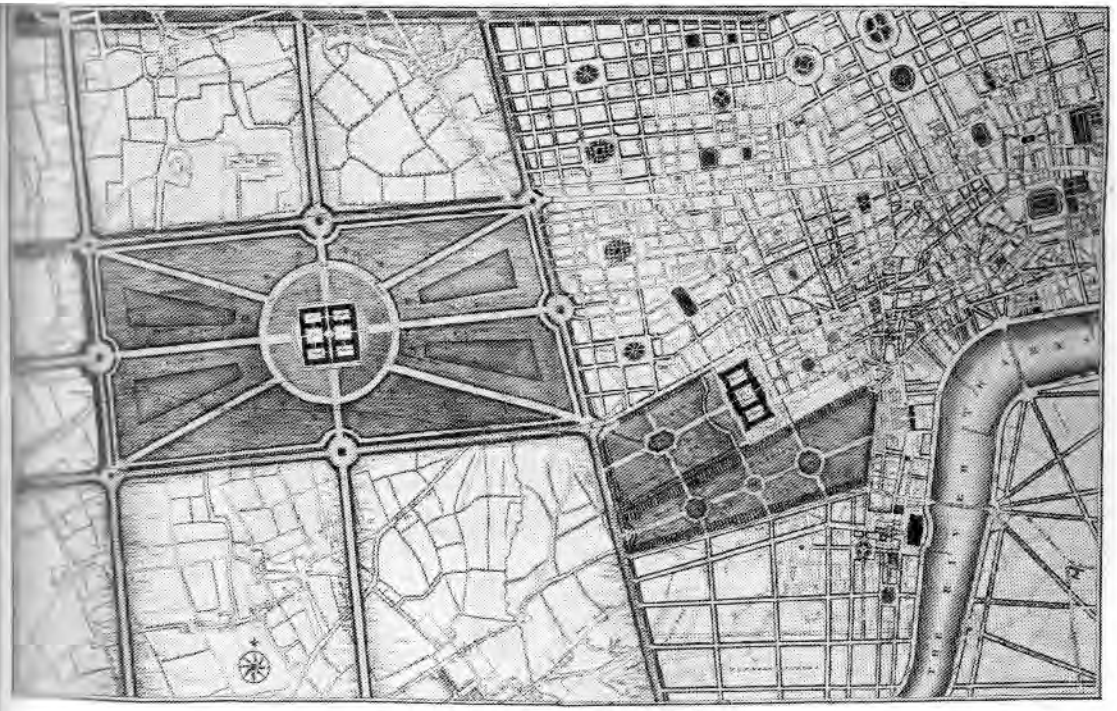
158 Piazza Sant'Ignazio a Roma, progettata nel 1727 da Filippo Raguzzi, segna il momento di massima vicinanza dell'architettura alla scenografia barocca. Le facciate concave degli edifici guidano lo sguardo verso misteriose prospettive diagonali.

nel 1715. Nello stesso anno Karl Wilhelm, margravio del Baden-Durlach, iniziò a pianificare una nuova "Versailles" a Karlsruhe, disegnata per lui dal suo ingegnere militare, Von Betzendorf. Qui il parco si estende a nord, la città a sud del palazzo. L'impianto radiale di Versailles è fortemente accentuato: vi sono non meno di trentadue viali che convergono verso la torre ottagonale dell'edificio, e il palazzo stesso si ramifica in due ali che corrispondono a due degli assi cittadini. Non vi è nulla qui dell'estrema raffinatezza di Versailles: Karlsruhe è una bizzarria in cui possiamo forse rintracciare una sopravvivenza delle "città ideali" del Rinascimento italiano.

Karlsruhe non conobbe imitazioni strettamente fedeli, sebbene il reticolo di strade convergenti, tracciato a Neustrelitz a partire dal 1733 e quello di un'altra Karlsruhe (Pokoj) nella Slesia Superiore, testimonino uno spirito analogo, parimenti dipendenti come sono, dal punto di vista dell'impianto geometrico, dal palazzo del principe. A Ludwigsburg, vicino a Stoccarda, un'altra *Residenzstadt*, fatta co-



159 Una pianta di Parigi tracciata nel 1765 da Pierre Patte, che punta a ottenere inattesi effetti spettacolari. Comprende oltre venti progetti di *places royales* con al centro la statua di Luigi XIV. Ciascuna di esse rappresenta una sorta di "esplosione" barocca che prescinde di fatto dal reticolo stradale preesistente.



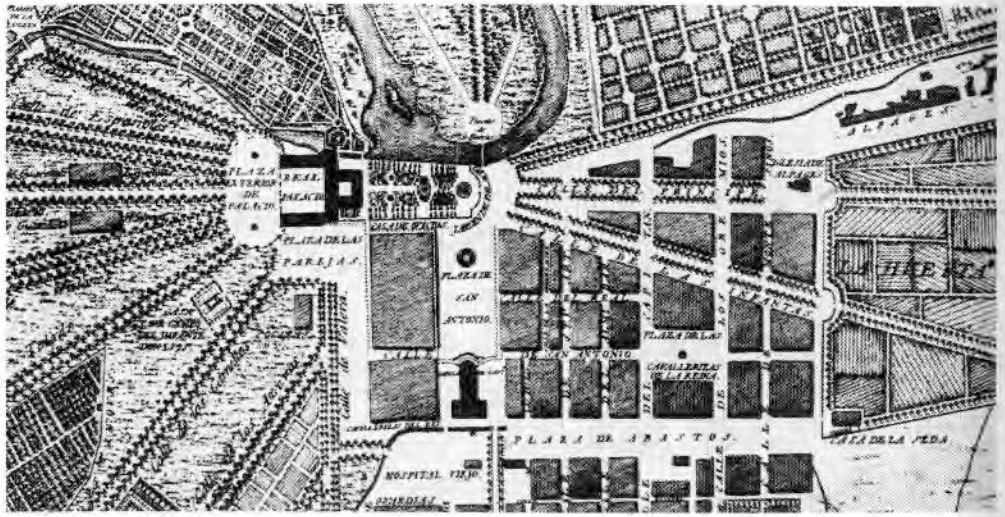
160 Un progetto di riqualificazione urbana di Londra ideato nel 1766 da John Gwynn. Siamo qui di fronte a una concezione totalmente differente: la modificazione di un'intera città volta a farne l'incarnazione di uno schema razionale e omogeneo, con un palazzo reale collocato esattamente al centro di Hyde Park.

struire dal duca Eberhard Ludwig del Württemberg a partire dal 1709, non è subordinata bensì sviluppata parallelamente al palazzo. In Spagna, l'impianto planimetrico di Aranjuez (1748-1778), costruita per Filippo V, deriva direttamente da Versailles, con viali che penetrano a raggiera nel parco a ovest e nella città, progettata *ex novo*, a est. Il sistema viario radiale ricompare di nuovo a Pietroburgo sebbene in questo caso, in quelle che una volta erano chiamate le Prospettive Nevskije Admiraltejskij, esso convergeva non sul palazzo reale bensì sulla sede dell'Ammiragliato.

La netta subordinazione visiva di una strada a un edificio simboleggiante l'autorità suprema è un concetto barocco. Spesso l'enfasi ha un carattere puramente simbolico e svanisce rapidamente man mano che il palazzo scompare alla vista. A uno spirito analogo si ricollega un altro prodotto tipicamente barocco: la *place royale* di origine francese. La *place royale* normalmente non era legata alla presenza di un palazzo ma era semplicemente uno spazio urbano fortemente

caratterizzato sul piano formale e dedicato alla glorificazione della monarchia. Vi figurava al centro una statua del sovrano. La prima fu costruita a Parigi sotto Enrico IV e battezzata appunto "Place Royale" (divenuta poi Place des Vosges). Sotto Luigi XIV nacquero la rotonda Place des Victoires e l'ottagonale Place Vendôme. Sotto Luigi XV varie *places royales* sorsero nelle province: a Rennes, dopo il grande incendio del 1720, a Montpellier e a Bordeaux, dove la splendida Place de la Bourse, disegnata nel 1733 da J.-J. Gabriel si affaccia con effetto spettacolare sulle rive della Garonna.

Legata in qualche modo a Bordeaux è la più celebre tra tutte le *places royales*: la Place de la Concorde di Parigi. Oggi siamo talmente assuefatti a considerare questo spazio un elemento, anzi, l'elemento centrale di quella grande cornice formale entro cui è racchiuso l'intero tessuto urbano della città, da essere indotti a dimenticare che un tempo non era affatto così. Tutto ebbe origine da un programma, promosso nel 1748 dalle autorità cittadine, volto alla creazione di



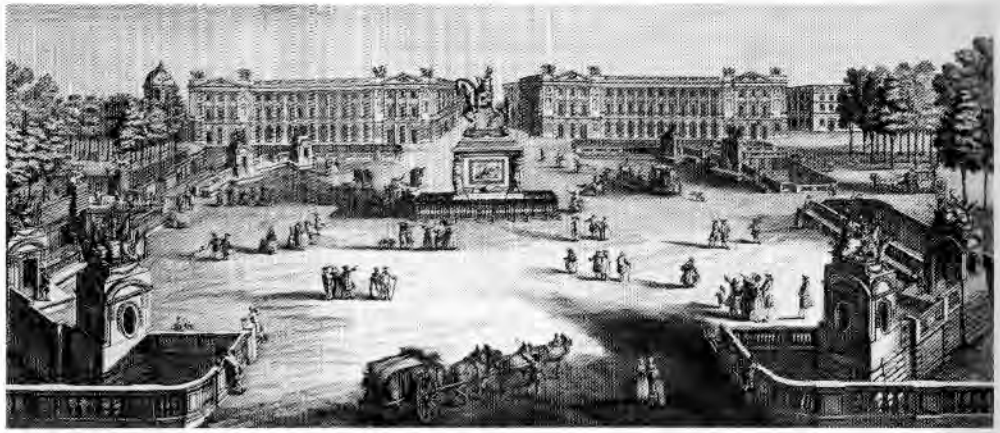
161 *A fronte in alto*: il parco di Aranjuez, a sud di Madrid, creato su incarico di Filippo V di Spagna. Come a Versailles anche qui il palazzo è collocato tra il parco e la città con percorsi che si irradiano in entrambe le direzioni.

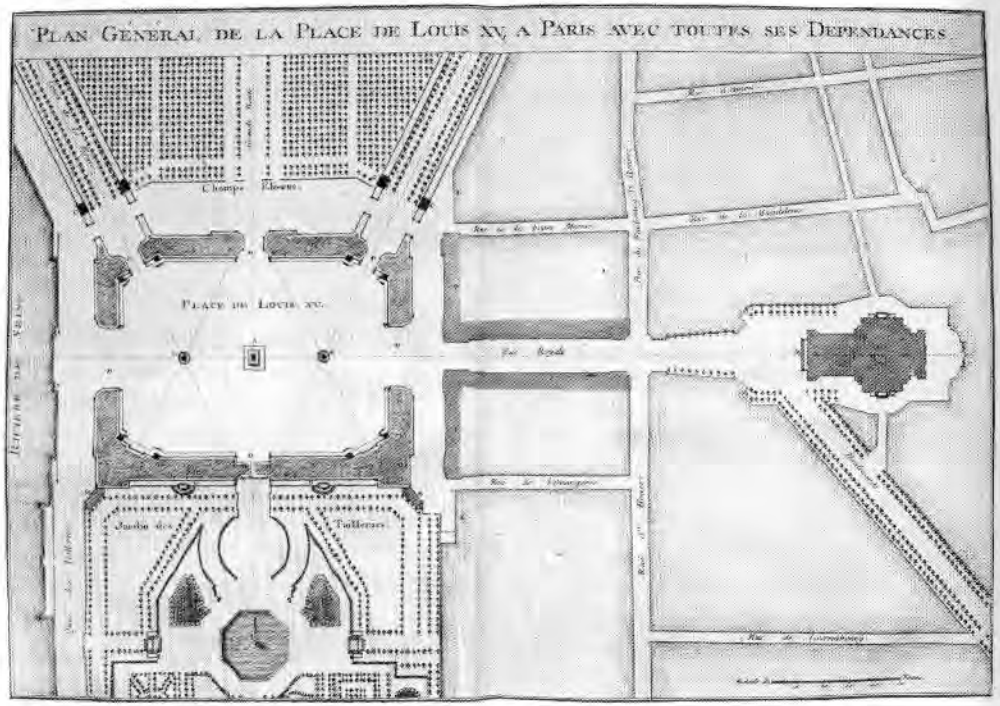
162 *A fronte in basso*: la pianta radiale di Versailles fu sviluppata fino alle estreme possibilità a Karlsruhe, in Germania, dove sul palazzo reale convergono non meno di trentadue viali.

163 *Sopra*: la piazza della Borsa a Versailles, 1733, ideata da J. J. Gabriel, grandioso nucleo monumentale antistante la Garonna.

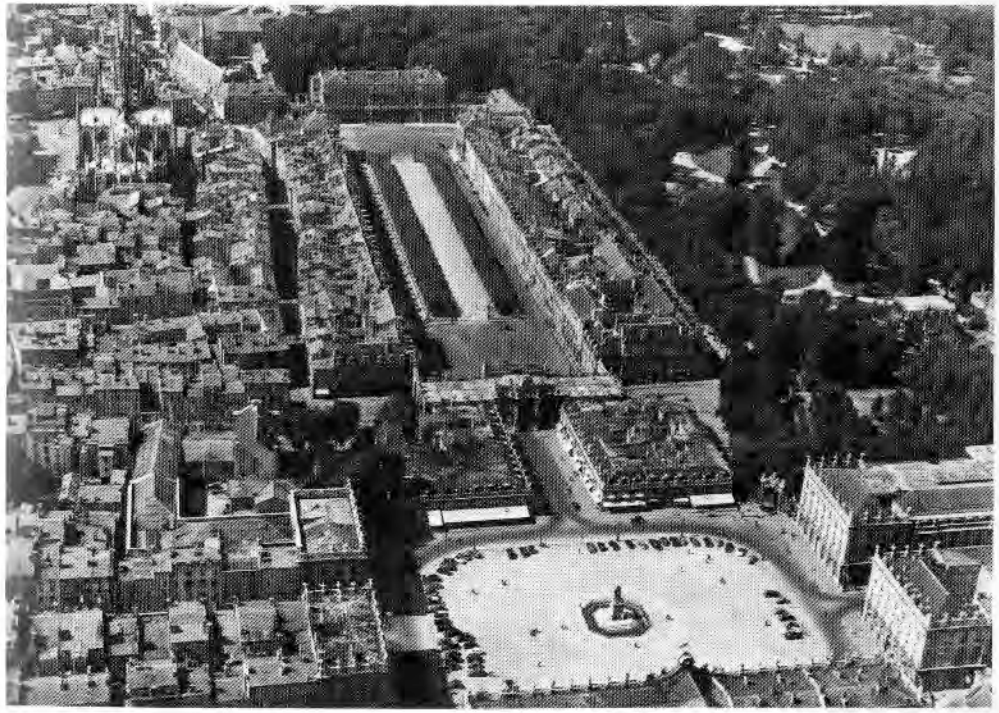
una "Place Louis XV" in onore del sovrano (era questo il tema anche del progetto di cui abbiamo già parlato in precedenza). La scelta del luogo destinato a questo scopo fu determinata dallo stesso re, che offrì in dono un terreno situato a ovest delle Tuileries. Nel 1753 fu quindi indetto un concorso, ma il tracciato finale fu in larga misura opera di Jacques-Ange Gabriel, figlio e successore di quel Gabriel che già aveva progettato la *place royale* di Bordeaux. I due magnifici palazzi fiancheggianti la Rue Royale, con vista sulla Madeleine, dovevano in origine essere completati da uno spazio centrale con una statua di Luigi XV e immersi su tutti e quattro i lati nel verde di giardini, in mezzo ai quali erano appropriatamente disposte otto statue simboleggianti altrettante città francesi. Fu soltanto con la costruzione del Pont de la Concorde nel 1788-1790 e l'apertura della Rue de Rivoli sotto Napoleone che la Place de la Concorde fu sottratta al suo nobile isolamento "bucolico", divenendo col tempo il nodo focale dell'impianto urbano parigino.

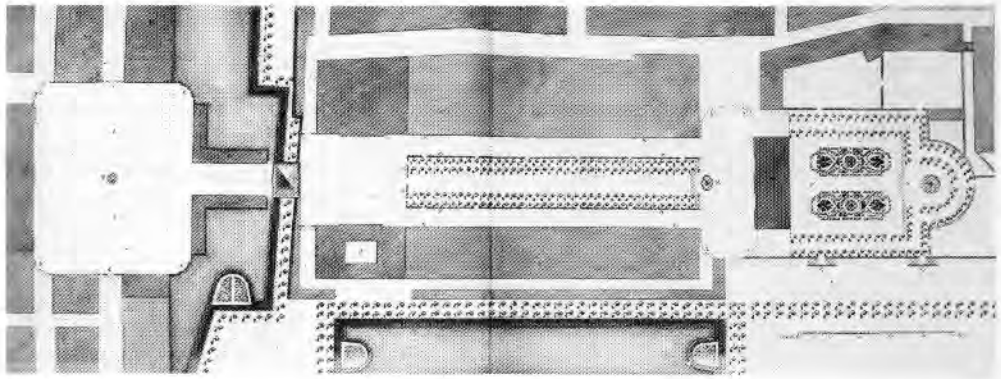
Contemporanea alla Place de la Concorde è la Place Stanislas di




Plan General de la Place de Louis XV, a Paris avec toutes ses Dependances
Champs Elysees
Place de Louis XV.
Rue Royale
Jardin des Tuileries
Rue de Rivoli
Rue de Castiglione

164, 165 La Place Royale di Parigi (oggi Place de la Concorde) ebbe origine nel 1748 come progetto destinato a celebrare la gloria del re Luigi XV. Fu costruita a partire dal 1753 sull'asse delle Tuileries e degli Champs Elysées, così da determinare una nuova direttrice e nuove prospettive panoramiche, una che raccorda gli edifici simmetrici di J.-A. Gabriel con la chiesa della Madeleine, l'altra in direzione della Senna, là dove in seguito sarebbe stato costruito il Pont de la Concorde.





166, 167 La sequenza spaziale creata a Nancy, in Lorena, costituisce uno dei più riusciti saggi di progettazione urbana di tutto il Settecento. Dalla Place Stanislas (in primo piano nella foto, a sinistra nella pianta) un arco trionfale conduce a un ampio rettilineo, un tempo destinato alle giostre, all'estremità del quale sorge il palazzo ducale. La pianta è tratta da *Plans et elevations de la Place Royale de Nancy* di Héré de Corny, 1793.

Nancy, capoluogo della Lorena. Qui Stanislas Leczinski, ex re di Polonia e, per grazia del genero Luigi XV, duca di Lorena, avanzò la proposta di costruire, come appropriato tributo al sovrano, una *place royale*. In questo caso è la piazza stessa ad acquisire particolare importanza, essendo collocata sull'asse di un terreno anticamerante destinato alle giostre, a un'estremità del quale era già in progetto l'erezione di un palazzo. L'architetto di Stanislas, Héré de Corny, completò il palazzo (in forme più modeste), vi aggiunse un cortile antistante con due emicicli colonnati laterali, e ridisegnò secondo uno stile uniforme i prospetti delle case collocate lungo l'antica arena per le giostre (Place de la Carrière) chiudendone l'estremità con un arco trionfale, attraverso il quale si accede alla *place royale* (Place Stanislas). Si tratta di una sequenza visiva magnifica, forse il più bel saggio di progettazione urbanistica di tutto il Settecento, ma in questo caso l'impostazione ebbe origine da circostanze uniche. La piazza conserva ancora il carattere della tradizionale e circoscritta *place royale*, ma il felice raccordo con altri elementi formali emergenti le conferisce un qualcosa in più mentre le architetture – desunte con gusto delicato da Versailles e dal Louvre e esaltate dalle superbe cancellate in ferro battuto – ne fanno un vero e proprio piccolo capolavoro.

L'idea della *place royale* non rimase limitata alla Francia. Ne troviamo una magnifica espressione nell'Amalienborg di Copenhagen, iniziata nel 1749 sotto Federico V. È opera di un architetto danese, Nicolas Eigtved, ma si rifà alla tradizione francese. Quattro palazzi, molto vicini allo stile di J.-H. Mansart sorgono ai quattro angoli della piazza. Costruiti da quattro delle maggiori famiglie della nobiltà locale e destinati a residenza privata, nel 1794 divennero di proprietà della Corona. Al centro della piazza si erge la statua equestre di Federico V opera di Sally, uno dei pochissimi monumenti creati espressamente per una *place royale* a essere sopravvissuti ai furori rivoluzionari. Delle quattro strade che si dipartono dalla piazza, una conduce direttamente alla Frederiks-Kirke, con il suo pronao e l'imponente cupola (sorge spontaneo il paragone con la Place de la Concorde e la Madeleine); un'altra corre rettilinea fino al porto.

A Bruxelles, una *place royale* ispirata ai modelli francesi fu iniziata dal governatore asburgico dei Paesi Bassi, Carlo di Lorena, nel 1766. Si rivelò in seguito solo l'inizio di un piano assai più grandioso giunto a maturazione dieci anni più tardi con il progetto della Haute Ville, un'area residenziale elegante costruita intorno al parco dell'ex palazzo ducale. A Lisbona abbiamo infine la Praça do Comércio, costruita sulle rive del Tago dopo il terribile terremoto del 1755. In entrambi questi ultimi due casi, e di fatto anche a Copenhagen, tra-

168, 169 Due grandi piazze in riva a un fiume: l'Amalienborg a Copenhagen, ideata nel 1749, con quattro palazzi identici disposti agli angoli della piazza destinati ad abitazione di nobili famiglie danesi (*sopra*), e la Plaça de Comércio a Lisbona costruita, così come il reticolo di strade alle spalle della piazza, dopo il terremoto del 1755 (*sotto*).

spare una maggiore consapevolezza del rapporto tra la *place royale* e la città nel suo insieme.

Il dissolversi del formalismo

Il tema della *place royale* è naturalmente qualcosa di totalmente diverso dal tema dell'*ampliamento* urbano. La maggior parte delle grandi città del Settecento si andarono espandendo semplicemente in conseguenza del fenomeno della vendita dei terreni e della conseguente costruzione di quartieri abitativi a scopo d'investimento economico. Il controllo dello Stato fu in alcuni casi più severo che in altri. A Berlino, a partire dal 1721, vaste aree a nord e a sud di Unter den Linden furono non solo pianificate ma anche costruite in larga misura dallo Stato; i terreni venivano poi affittati già parzialmente edificati (*Immediatbauten*). A Parigi invece alcuni grandi proprietari individualmente o in società, come nel caso del conte d'Artois, del banchiere Laborde e dei Gran Priori del Tempio, procedettero a una riqualificazione dei propri beni immobiliari a scopo di puro profitto, senza preoccuparsi granché del decoro esteriore degli edifici, che a Parigi del resto veniva associato esclusivamente (a parte le proprietà del re) con l'*hôtel particulier*, con il suo cortile e i suoi giardini. Anche a Londra fu lo sviluppo di alcune aree per iniziativa delle famiglie e delle istituzioni proprietarie a creare quell'esteso ampliamento in direzione occidentale che nel corso del secolo alterò completamente il profilo e l'equilibrio urbanistico della capitale britannica.

Londra, tuttavia, si sviluppò in un modo del tutto speciale. La città mancava di quasi tutte le grandi risorse di Parigi. I palazzi erano pochi e modesti, privi di una significativa caratterizzazione formale. Gli edifici pubblici non erano circondati da giardini e viali alberati. Le chiese maggiori, persino St Paul, non disponevano dell'abbellimento di un *parvis*. Non vi erano fontane e, poiché le fortificazioni erano per lo più scomparse con il Medioevo, non potevano esservi *boulevards* a sostituirle. Ciononostante si venne delineando all'inizio del secolo un meccanismo di espansione non privo di meriti, fondato su una rete di strade sviluppatesi intorno a delle *squares*.

La prima *square* di Londra fu l'ellissi circondata da arcate progettata da Inigo Jones al Covent Garden nel 1630 e poiché essa si ricollega per alcuni aspetti alla Place Royale (des Vosges) di Enrico V è forse legittimo connettere, almeno in questa fase, l'idea della *square* londinese con quella della *place royale*. Detto questo, va aggiunto tuttavia che le due idee si svilupparono immediatamente in modi divergenti. La *square* londinese divenne semplicemente un elemento nell'economia dello sviluppo immobiliare. Con il suo giardino privato recintato, la *square* era la calamita destinata ad attirare clienti facoltosi. Una volta ottenuto questo scopo, le strade adiacenti acquisivano, per i meno abbienti, il fascino della "vicinanza" ai veri ricchi. Strade via via più modeste seguivano secondo una certa graduatoria. La prossimità a una chiesa o a una cappella sussidiaria come pure a un mercato erano naturalmente fattori essenziali, e spesso tali strutture venivano appositamente costruite. Questa la formula londinese, che continuò a funzionare per un secolo e mezzo.

Il segreto del successo dell'iniziativa consiste nel fatto che la Corte di Londra non aveva mai esercitato un'attrazione tanto forte quanto quella di Parigi. Ben pochi esponenti della nobiltà britannica aspiravano a ostentazioni di magnificenza nelle proprie residenze londinesi; si accontentavano dello sfarzo "in miniatura" di una villetta a schiera, deludendo in tal senso le aspettative degli stessi contemporanei. Si credette fiduciosamente, per esempio, che St James's Square, sorta poco dopo il 1660, sarebbe stata occupata unicamente da un ristretto numero di nobili palazzi e lo stesso si sperò nel 1717 per Cavendish Square. In entrambi i casi furono costruite un paio di immense residenze, ma nulla di più. Una facciata di tre o quattro finestre era considerata più che sufficiente, almeno per chiunque al di sotto del titolo di duca.

Tutta l'area urbana edificata nel periodo compreso tra il regno di Carlo II e della regina Vittoria, consiste dunque in un reticolo stradale punteggiato uniformemente di *squares*, che per la maggior parte derivano il proprio nome da quello della famiglia proprietaria del terreno, come nel caso di Bedford Square, Grosvenor Square, Portman Square, Fitzroy Square; oppure da altri nomi legati alla dinastia reale: Hanover Square, Brunswick Square, Mecklenburgh Square.

Solo raramente accadde nella Londra nel Settecento che le *squares* fossero sottoposte a una qualche sorta di controllo ufficiale dal punto di vista architettonico. Tra di esse l'unico esempio che ci è giunto intatto è Bedford Square. Ciononostante, l'idea di una fila di case definite architettonicamente come se si trattasse di un solo grande palazzo risaliva già ai primi anni del secolo e, sebbene non venisse accolta con favore a Londra, riscosse invece successo in altre città inglesi con risultati talora notevolissimi, in particolare a Bath.

L'espansione di Bath a partire dal 1727 in poi costituisce un episodio veramente singolare, frutto in parte dell'improvviso incremento della popolarità della cittadina termale come centro di vita mondana dopo la chiusura della *saison* a Londra, e in parte delle concrete ambizioni e delle ingenue convinzioni di un giovane architetto:

170 Hannover Square a Londra fu costruita nel 1718-1720; deve il suo nome a quello della nuova dinastia regnante. L'immagine esemplifica un tipico risultato dello sviluppo edilizio della Londra del Settecento: la *square*; palazzi di vaste dimensioni in semplici mattoni a vista, uno spazio centrale recintato e una chiesa a breve distanza ne costituivano il nucleo.

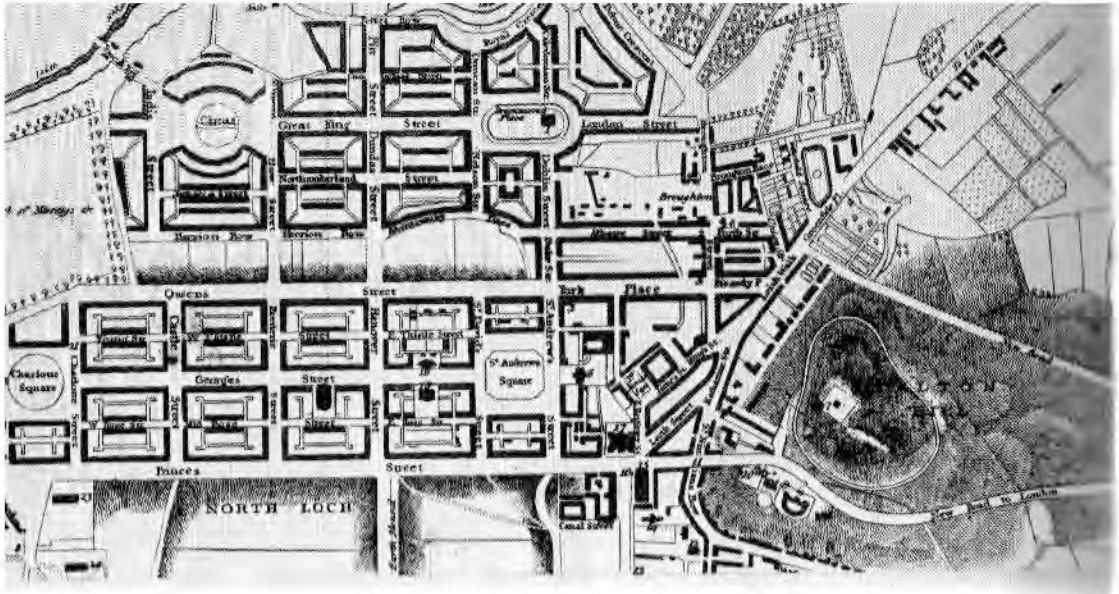
John Wood. Bath era una cittadina di origine romana e Wood si persuase che lo sfruttamento della nuova prosperità di cui godeva attraverso vasti programmi di espansione edilizia potesse essere abbinato al tentativo di restaurarne l'antico splendore architettonico. I suoi primi progetti prevedevano tra l'altro un "foro", un "circo" e un "ginnasio", che in realtà si sarebbero semplicemente tradotti in normali nuclei di edifici aventi grosso modo l'aspetto dei rispettivi prototipi teorici. La costruzione del ginnasio non fu mai tentata, ma un "foro" fu parzialmente costruito davvero (North e South Parades) e il "circo" fu portato a termine trionfalmente (Circus).

Venne inoltre costruita una *square* sul tipo di quelle di Londra (Queen Square), con facciate di maggiori pretese architettoniche rispetto a quanto si era visto fino a quel momento nella capitale. Dopo la morte di Wood, nel 1754, il figlio omonimo progettò ulteriori ampliamenti, comprendenti tra l'altro un'invenzione del tutto inedita: il *crescent*, un insieme di edifici disposti a emiciclo e di configurazione architettonica, che si affacciavano in genere sulla campagna. Oggi la Queen Square, il Circus e il Royal Crescent sono i principali nuclei architettonici rimasti della Bath di epoca georgiana. Estremamente

171 Bath, stazione termale alla moda, si espanse molto rapidamente tra il 1725 e il 1770. Nel suo insieme la cittadina si sviluppò in modo relativamente libero, conservando tuttavia un certo formalismo nei singoli elementi architettonici: *crescents, circuses* e *squares*. Nella foto è visibile in primo piano il Royal Crescent e in lontananza sulla sinistra il Circus.

originali in se stessi, sono collegati in modo vago e informale e si adattano perfettamente al sito collinare. Sebbene non risulti abbia mai viaggiato, Wood sembra dimostrare una certa familiarità con il *rond-point* impiegato da Le Nôtre, e conobbe forse anche la Place des Victoires di Mansart a Parigi. Per il Crescent disegnato da Wood il giovane è difficile invece risalire a un qualsiasi prototipo: il termine stesso di *crescent* non pare avere alcuna origine specifica.

Le realizzazioni dei due Wood e dei loro successori a Bath influenzarono lo sviluppo urbano in Gran Bretagna per tutto il resto del secolo. Ogni cittadina inglese di una certa importanza ha i suoi *crescents* e alcune possiedono anche un "circo". Quando James Craig, nel 1766, mise a punto il suo progetto per la New Town di Edimburgo si uniformò naturalmente alla consolidata pratica urbanistica londinese, ma l'ulteriore ampliamento della New Town dopo il 1800 si ispira in larga misura alle soluzioni adottate a Bath. Il grande progetto di John Nash per il Regent's Park e la Regent Street del 1811 attinge in modo altrettanto cospicuo alla medesima fonte. Negli Stati Uniti il modello di Bath non conobbe imitazioni fino al 1793, quando Charles Bulfinch progettò il Tontine Crescent di Franklin Street



172 La New Town di Edimburgo fu costruita verso la fine del Settecento secondo uno schema che si sviluppava parallelo alla città antica. Charlotte Square e St Andrew Square, ciascuna qualificata da un edificio monumentale che ne conclude la prospettiva, sono collegate dalla George Street. A nord di questo nucleo vi è un ampliamento sorto dopo il 1800.

a Boston, distrutto nel 1858. Si trattava di un edificio di una delicatezza quasi alla Adam, lontanissimo dal robusto palladianesimo proprio del modello originale di Bath.

Verso il futuro

A conclusione di questa breve trattazione è all'America che dobbiamo guardare. In questo paese, l'idea di creare una città completamente nuova era una proposta necessariamente più realistica che in Europa. Il piano di William Penn per Filadelfia, del 1682, e quelli per Baltimora, Savannah e Reading che vi fecero seguito nella prima metà del Settecento, esemplificano il costituirsi di nuovi schemi urbani su un terreno vergine, e si tratta fondamentalmente degli stessi impiegati nella costruzione di vasti accampamenti militari. Un'impostazione leggermente più raffinata si ha con il nuovo piano urbanistico di New Orleans, tracciato nel 1721 da un ingegnere francese, comprendente un'area suddivisa in sessantasei lotti quadrati, uno dei quali, la Place d'Armes, era destinato a raggruppare, con voluta enfasi espressiva, la chiesa, l'arsenale e la residenza del governatore, con la prima disposta in asse rispetto alla strada principale. Un

impianto ancor più sofisticato è quello di Annapolis, la cui pianta radiale, adottata poco prima del 1700, anticipa di ben quindici anni quella di Karlsruhe!

Il vero trionfo dell'urbanistica settecentesca in America è tuttavia rappresentato da Washington. La decisione di creare una capitale federale risale al 1783. Il maggiore Pierre L'Enfant, figlio di un pittore francese di scene di battaglia, offrì nel 1789 i propri servigi con una lettera dai toni retorici inviata al presidente Washington. La proposta venne accolta e fu quindi scelto il sito sul fiume Potomac.

L'aspetto più sorprendente del piano di L'Enfant, visto in una prospettiva storica, è il suo grado di dipendenza dal modello di Versailles. Sebbene lo schema di base non sia altro che un monotono reticolo ortogonale, ad esso è sovrapposto un marcato contro-tracciato di assi diagonali, che si dipartono a raggiera dal Campidoglio e dalla Casa Bianca. A loro volta questi assi sono tagliati da altre diagonali, che s'incrociano in piazze e *rond-points*, esattamente come i viali di Le Nôtre a Versailles. Il Mall, di fronte al Campidoglio, riecheggia il grande canale di Versailles e anche il rapporto che lega il Campidoglio e la Casa Bianca è all'incirca il medesimo che esiste tra la reggia di Versailles e il Grand Trianon. Di fronte a questo dato di fatto, appare curioso come il massimo simbolo architettonico dell'assolutismo abbia fornito spunti così numerosi e immediati alla capitale di una nazione fondata su principi antitetici sotto ogni punto di vista rispetto a quelli incarnati da Versailles. Lo stesso L'Enfant tuttavia non vi vide alcuna contraddizione. I viali radiali di Washington rappresentavano per lui semplicemente raggi di pensiero illuminato, che si espandevano in tutte le direzioni del continente e al tempo stesso strade che accoglievano benevolmente chiunque, in qualsiasi momento, cercasse la protezione dell'Unione federale.

La pianta di Washington resta comunque una soluzione urbanistica nettamente barocca e costituisce inoltre un'anomalia nel prevalente clima neoclassico che dominava all'epoca sia in Europa che in America. Cosa sarebbe potuta divenire Washington nelle mani di un altro architetto? Forse l'unico a disporre effettivamente in quest'epoca delle capacità per creare una nuova capitale, che fosse allo stesso tempo un grande simbolo e un organismo perfettamente rispondente alle esigenze della vita urbana in una società democratica, sarebbe stato Claude-Nicolas Ledoux. Ledoux non ebbe mai l'opportunità di progettare nulla che fosse paragonabile alla dimensione di Washington; ideò tuttavia, e costruì in parte, a sud-ovest di Besançon, tra Arc e Senans, una cittadina industriale di notevoli ambizioni, gravitante intorno alle miniere statali di salgemma. Resti dei primi edifici

173 Quando la nuova repubblica degli Stati Uniti decise, nel 1783, di costruire una nuova capitale federale, lo schema prescelto era curiosamente prossimo a quello di Versailles, il simbolo stesso dell'assolutismo. Nella pianta si combinano tracciati radiali e ortogonali; le due principali direttrici panoramiche, di fronte al Campidoglio e alla Casa Bianca, convergono sul fiume Potomac.

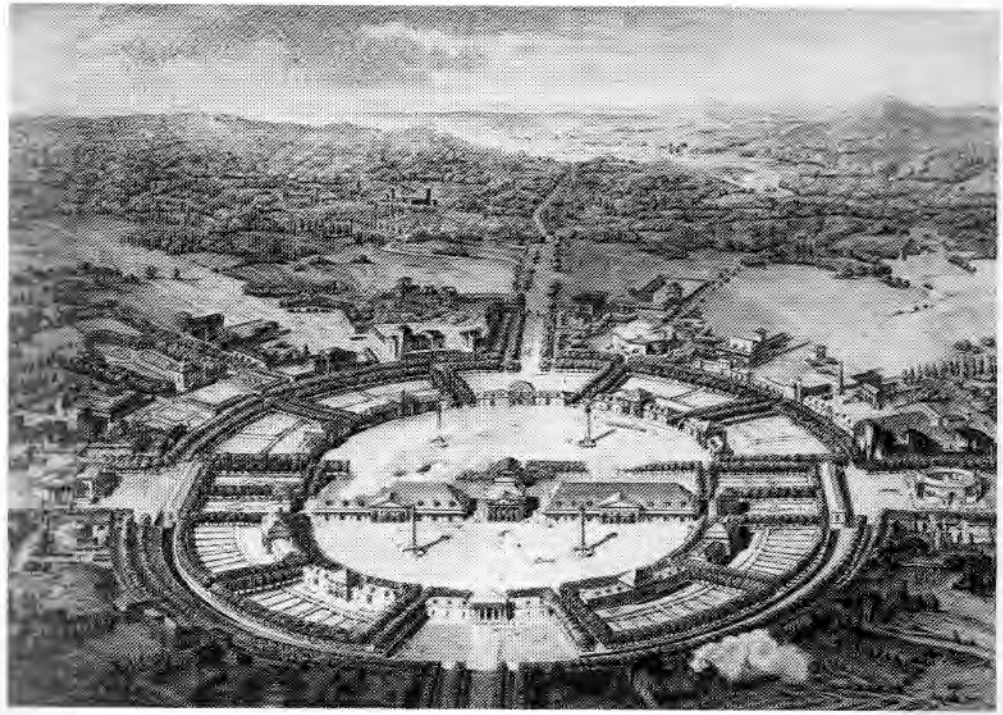
costruiti esistono ancor oggi, ma per comprenderne la concezione globale, elaborata in ogni dettaglio da Ledoux, dobbiamo ricorrere alla veduta aerea (riprodotta nel trattato cui abbiamo già accennato in precedenza) di quella che egli chiamò La Saline de Chaux.

Si tratta ancora una volta di uno schema radiale, con un ben definito, sebbene non predominante, nucleo centrale. Al di fuori di questo centro ogni formalismo viene tuttavia abbandonato. Edifici e gruppi di edifici si estendono in mezzo al paesaggio, con forme adeguate alle diverse funzioni. Lo schema ha una propria organizzazione ma nessuna configurazione predeterminata si sviluppa nella distanza così come nel futuro.

Il progetto di Ledoux per Chaux è una delle grandi testimonian-

ze profetiche del Settecento. La sua importanza fu a malapena avvertita all'epoca ed è soltanto ai nostri giorni che, nel suo abbinamento di rigoroso formalismo e di libertà funzionale, è stato riconosciuto come un vero e proprio gesto di liberazione, di estrema portata per il futuro. Paragonarlo alla Washington di L'Enfant è forse assurdo, ma questi due grandi progetti incarnano le due immagini urbane della fine del secolo: una, radicata in quella tradizione secentesca che aveva arricchito in modo così rilevante il Settecento; l'altra, un volo rivoluzionario dell'immaginazione in direzione di un nuovo mondo, un mondo basato su un'organizzazione industriale e su principi democratici, un mondo dal quale l'arroganza autoritaria di Versailles era stata finalmente bandita.

174 Il progetto di Ledoux per le saline reali di Chaux preannuncia il nuovo ruolo dell'architetto come urbanista attento agli aspetti sociali della pianificazione. Il nucleo centrale, con gli edifici pubblici e di rappresentanza, si conforma allo schema radiale, ma più in là la regolarità dello schema viene abbandonata e le strade si sviluppano secondo un libero andamento "organico". L'illustrazione è tratta da *L'architecture considerée sous le rapport de l'art...* dello stesso Ledoux, 1804.



Bibliografia essenziale

OPERE DI CARATTERE GENERALE

A. F. BLUNT, *Guide to Baroque Rome*, Londra e Sydney 1984.
A. F. BLUNT, *Neopolitan Baroque and Rococo Architecture*, Londra 1975
A. F. BLUNT, *Sicilian Baroque*, Londra 1968; trad. it. *Barocco siciliano*, Milano 1968.
A. BRAHAM, *The Architecture of the French Enlightenment*, Londra 1980.
M. CRAIG, *Dublino 1660-1860*, Dublino 1952.
C. DAINTON, *The Story of England's Hospitals*, Londra 1961.
K. DOWNES, *English Baroque Architecture*, Londra 1966.
F. FAIRWEATHER, *The Evolution of the Prison* in *Prison Architecture*, UNSDRI 1975.
H. G. FRANZ, *Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen*, Lipsia 1962.
M. GALLET, *Paris Domestic Architecture of the 18th Century*, Londra 1977.
G. H. HAMILTON, *The Art and Architecture of Russia*, Londra 1954.
N. HAMPSON, *The Enlightenment*, Londra 1968.
L. HAUTECOEUR, *Histoire de l'Architecture Classique en France*, voll. III e IV, Parigi 1951-1952.
E. HEMPEL, *Baroque Art and Architecture in Central Europe*, Harmondsworth 1965.
H. HONOUR, *Neo-classicism*, Harmondsworth 1968; trad. it. *Neoclassicismo*, Torino 1980.
C. HUSSEY, *The Picturesque*, Londra 1924.
W. ISON, *The Georgian Buildings of Bath*, Londra 1948.
A. G. L. IVES, *British Hospitals*, Londra 1948.
W. KALNEIN, M. LEVEY, *Art and Architecture of the Eighteenth Century in France*, Harmondsworth 1972.
E. KAUFFMANN, *Architecture in the Age of Reason*, Harvard 1955, trad. it. *L'architettura dell'Illuminismo*, Torino 1971.
P. KELEMEN, *Baroque and Rococo in Latin America*, New York 1951 e 1967.
G. KUBLER, M. SORIA, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions*, Harmondsworth 1959.
G. KUBLER, *Portuguese Plain Architecture: between Spices and Diamonds*, Middleton (Conn., USA) 1972.
P. LAVEDAN, *Histoire de l'Urbanisme: Renaissance et Temps Moderne*, Parigi 1941.
R. LEACROFT, *The Development of the English Playhouse*, Londra 1973.
J. LEES-MILNE, *Baroque in Spain and Portugal and its Antecedents*, Londra 1960.
D. LEISTIKOW, *Ten Centuries of European Hospital Architecture*, Ingelheim 1967.
G. L. MARINI, *L'Architettura Barocca in Piemonte*, Torino 1963.
C. L. V. MEEKES, *Italian Architecture 1750-1914*, New Haven (USA) 1966.
H. MORRISON, *Early American Architecture*, Oxford 1952.
N. PEVSNER, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth 1965; trad. it. *Storia dell'architettura europea*, Bari 1987 [3].
N. PEVSNER, *A History of Building Types*, Londra e Princeton 1976; trad. it. *Storia e caratteri degli edifici*, Roma 1986.
W. PINDER, *Deutscher Barock, Die Grossen Baumeister des 18 Jahrhunderts*, Lipsia 1912 e 1929.
R. POMMER, *Eighteenth Century Architecture in Piedmont*, New York e Londra 1967.
J. RYKWERT, *The First Moderns: the architects of the Eighteenth Century*, Cambridge (Mass., USA) e Londra 1980; trad. it. *I primi moderni - Gli architetti del Settecento*, Milano.
J. SUMMERSON, *Architecture in Britain 1530-1830*, Harmondsworth 1953 e 1983.
J. SUMMERSON, *Georgian London*, Londra 1945 e 1978.
J. D. THOMPSON, G. GOLDIN, *The Hospital, a Social and Architectural History*, New York e Londra 1975.
S. TIDWORTH, *Theatres: an Illustrated History*, Londra 1973.
R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Harmondsworth, 1958 e 1965; trad. it. *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino 1972.
R. WITTKOWER, *Studies in Italian Baroque*, Londra e New York 1975.
H. E. WETHEY, *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Harvard 1949.

MONOGRAFIE

A. T. BOLTON, *The Architecture of R. and J. Adam*, 2 voll., Londra 1922.
W. BRAUNFELS, *François de Cuvilliés*, Würzburg 1938.
A. DALE, *James Wyatt*, Oxford 1956.
K. DOWNES, *Hawksmoor*, Londra 1959.
P. DE LA R. DU PREY, *John Soane: the Making of an Architect*, Chicago 1982.
F. FICHERA, *Luigi Vanvitelli*, Roma 1937.
V. FLEMING, *Robert Adam and his Circle*, Londra 1962.
H. G. FRANZ, *Die Kirchenbauten des Dientzenhofer*, Brno 1941.
M. H. VON FREEDEN, *Balthasar Neumann*, Monaco 1953.
T. FRIEDMAN, *James Gibbs*, New Haven e Londra 1984.
B. GRIMSCHITZ, *Johann Lucas von Hildebrandt*, Vienna e Monaco 1932.
D. GUINNESS, J. T. SADLER, *Mr. Jefferson, Architect*, New York 1973.
T. B. H. HAMLIN, *Latrobe*, Oxford 1955.
J. HARRIS, *Sir William Chambers*, Londra 1970.
H. HECKMANN, *Daniel Pöppelmann; Leben und Werk*, Berlino 1972.
W. HERRMANN, *Laugier and 18th century French Theory*, Londra 1973.
F. KIMBALL, *Thomas Jefferson, Architect*, New York 1968.
H. LADENDORF, *Andreas Schlüter*, Berlino 1937.
C. MARIONNEAU, *Victor Louis, Architecte du Théâtre de Bordeaux*, Bordeaux 1881.
J. MONVAL, *Soufflot*, Parigi 1918.
C. F. OTTO, *Space into Light: the Churches of B. Neumann*, New York 1979.
M. RAVAL, J. C. MOREAU, *Ledoux*, Parigi 1945 e 1956.
H. REUTHER, *Balthasar Neumann, der Mainfrankische Barockbaumeister*, Monaco 1983.
H. ROSENAU, *Boullée and Visionary Architecture*, Londra e New York 1976.
M. ROTILI, *Vita di Luigi Vanvitelli*, Napoli 1975.
H. SEDLMAYER, *Johann Bernard Fischer von Erlach*, Vienna e Monaco 1956.
A. STREICHHAN, *Knobelsdorff und das Friderizianische Rokoko*, Berlino 1932.
D. STROUD, *Capability Brown*, Londra 1950.
D. STROUD, *George Dance*, Londra 1971.
D. STROUD, *Sir John Soane, Architect*, Londra 1984.
H. E. STUTCHBURY, *The Architecture of Colen Campbell*, Manchester 1967.
C. TADGELL, *Ange Jacques Gabriel*, Londra 1978.
K. VOSS, *Arkitekten Nikolai Eigtved*, Copenhagen 1971.
J. WILTON-ELY, *The Mind and Art of G. B. Piranesi*, Londra 1978.
L. WHISTLER, *Sir John Vanbrugh, Architect and Dramatist*, Londra 1938.

Referenze fotografiche

I numeri si riferiscono alle illustrazioni.

Aerofilms *171*; Alinari-Anderson *1*; Archives Photographiques, Parigi *61, 96*; B. T. Batsford Ltd *146*; Bildarchiv Foto Marburg *12, 23, 25, 42, 49, 52, 55*; Bulloz *6, 60, 97*; Yvan Butler, Ginevra *68*; Copyright Country Life *20, 82, 98*; Danish Tourist Board *168*; Deutsche Fotothek, Dresda *17, 79, 80*; Staatliche Kunstsammlungen *17*; German National Tourist Office *133*; Giraudon *63, 92, 94, 107, 163*; Gloucestershire Record Office *148*; Graziano Gasparini *72*; Pilot-Photographer R. Henrard *166*; Peter Hayden *27, 28*; Hirmer Fotoarchiv, Monaco *33, 46, 54*; Martin Hürlimann *29, 110*; Karlsruhe Bildstelle der Stadt *162*; A. F. Kersting *5, 21, 58, 67, 73, 74, 77, 78, 88, 91, 100, 129, 131*; Emily Lane *41, 59*; Londra: The Governor and Company of the Bank of England, *152*; British Architectural Library, RIBA *132, 145*; British Library *89, 101, 102, 164*; British Museum *170*; Department of the Environment *90*; Guildhall Library *153*; By courtesy of Trustees of the Sir John Soane's Museum *125, 149, 154, 155, 156*; Thomas Coram Foundation for Children *141*; Mansell-Alinari *136, 158*; Mansell-Anderson *2, 3, 56*; Mansell Collection *106, 157*, Mas *65, 66*; Maryland Historical Society *113*; Georgina Masson *9, 30, 31*; Museo del Teatro alla Scala, Milano *119*; Tony Morrison South American Pictures *69*; Parigi: Bibliothèque Nationale *7, 93, 150*; Musée Carnavalet *123*; Alexander Paul *39*; G. Rampazzi *57*; Royal Commission on Historical Monuments (England) *75, 138, 143*; Sandak *112, 113*; Helga Schmidt-Glassner *15, 48, 70, 71, 114, 115, 116, 118, 120, 121, 122, 126, 128, 130*; Toni Schneiders *16, 19, 34, 43, 45, 47, 127*; Otto Siegner *169*; Edwin Smith *4, 18, 22, 24, 26, 103, 105, 108*; Stoccolma: Nationalmuseum *117*; Radhus *14*; Stadsmuseum *14*; Vienna: Kunsthistorisches Museum *10*; Roger-Viollet *135*; Virginia State Library *147*; John Webb *99*.

Indice dei nomi

I numeri in corsivo si riferiscono alle illustrazioni.

Adam, Robert 77, 89, 91, 96, 116, 123, 139; *86, 98, 99, 124*
Adelcrantz, C.F. *116*
Addenbrooke 135
Addison 92
Albani, cardinale 123
Amorbach 122
Amsterdam, Noordkerk 39
Anna, regina d'Inghilterra 39
Anna Joannovna, imperatrice di Russia 34
Annapolis 167
Antoine, J.-D. 130
Aranjuez 154; *161*
Arc-et-Senans (Chaux) 86, 167, 168, 169; *174*
Archer, Thomas *78*
Arévalo, Luis de 62, 63; *65*
Artois, conte di 162
Asam, Cosmas Damian e Egid Quirin 9, 46, 50, 63; *46, 47, 48, 49*
Atene, Torre dei Venti 69
Augusto il Forte, elettore di Sassonia 24, 27, 73

Bach, Johann Sebastian 29
Bähr, Georg 73; *79, 80, 81*
Baltimora 166
Bamberga, San Michele 45
Banz 46, 54; *42, 43, 44*
Barry, madame du 86
Bath *171*
  Circus 164
  «ginnasio» 164
  North e South Parades 164
  Quenn Square 164
  Royal Crescent 164, 165
Bayreuth, teatro di 106; *114*
Bazhenov, V.I. 94
Beaumarchais 110
Beckford, William 94; *104*
Bélanger, François-Joseph 88, 143; *95, 150*
Bentham, Jeremy 140
Berlino 100
  Brandenburger Tor 100; *110*
  Palazzo Reale 23; *12, 13*
  Sophienkirche 73
  Unter den Linden 162
Bernini, Gianlorenzo 7, 9, 22, 23, 41, 42, 47, 50; *1, 2, 37*
Besançon, chiesa della Madelaine 59; *61*
Betzendorf, J.E. von 153
Bibiena, Antonio 110
Bibiena, Giovanni Carlo 68
Bibiena Giuseppe e Carlo Galli 37, 106; *114*
Blackburn, William 140; *148*
Blenheim 27, 33; *20*
Blondel, François 11, 87, 91
Boffrand, Germain 11, 14, 24, 29, 33
Bologna, teatro di 110
Bordeaux
  Grand Théâtre 110, 111; *120, 121, 122*
  Place de la Bourse 155; *163*
Borromini, Francesco 9, 10, 41, 42, 68; *4, 38*
Boston 69
  State House 102; *112*
  Tontine Crescent 166
Boston, Lincolnshire
  St. Botolph, chiesa di 69
Boullée, E.L. 80, 85, 86, 87, 127; *93*
Bramante 9, 126
Brown, Lancelot ("Capability") 92, 93, 99
Brunau (Břevnov) 42; *39*
Brunswick, Anton Ulrich von 116
Brunswick, duca di 93
Bruxelles, Hauteville 160
Buckinghamshire 92
Bulfinch, Charles 102, 166; *112*
Burlington, Lord 82, 89; *82, 90*

Cambridge, biblioteca di 122
Cameron, Charles 94; *106*
Campbell, Colen 10, 80, 82, 96; *88, 89*
Camporesi, Giuseppe 126; *134*
Carlo di Lorena 160
Carlo II d'Inghilterra 163
Carlo III di Borbone 37, 65
Carlo XI di Svezia 22
Carlo XII di Svezia 22, 73
Carr, John 99
Casas y Novoa, F. de 64; *67*
Caserta 37, 107; *9, 31, 32*
Castle Howard *27; 21*
Caterina II di Russia 94
Cavaceppi, Carlo 124
Caylus, conte di 76
Cerqueira, F. de Lima 68
Cesky Krumlov, teatro di 107
Chambers, William 91, 99, 101; *100, 111*
Charlottemburg 31, 107
Chaux (Arc et Senans) 86, 167, 168, 169; *174*
Chiswick, villa di 82; *90*
Churriguera, José de 62, 63, 66
Città del Messico, Capilla de los Reyes 66
Clemente XIV, papa 126
Clerisseau, Charles-Louis, 89
Cochin, abate 130
Cockrell, S.P. 103
Coimbra 122
Colbert, Jean-Baptiste, 11
Compiègne 83
Concepción 65
Condorcet, Antoine Caritat, 87
Codey, Thomas 143; *151*
Cocquéau, Claude Philippe 130
Copehagen, Amalienborg 160; *168*
Coram, Thomas 134; *141*
Cordemoy, abate di 14, 15, 59, 77
Cortona, Pietro da 9, 41
Costantinopoli, chiesa di S. Sofia 21
Cotton, collezioni 124
Craig, James 165
Cuvilliés, François 14, 30, 31, 46, 50, 106; *24, 25, 115*

Dance, George senior 142; *149*
Dance, George junior 138, 143, 145, 149; *146*
De Brosse, Salomon 11, 39
De Cotte, Robert 11, 14, 33, 34, 56
De Keyser, Hendrick 39
Delorme, Philibert 84
Derbyshire 91
De Santis, Francesco 152; *157*
De Torres, Diego 66
De Wailly 111

Diderot, Denis, 105
Dientzenhofer, Christoph 9, 42, 45, 46; *39*
Dientzenhofer, Johann 9, 24, 27, 45, 46, 54; *18, 19, 42, 43, 44*
Dientzenhofer, Leonard 9, 45, 46
Dietterlin, Wendel 63, 64
Die Wies, *vedi* Dresda, Wieskirche
Dresda
Frauenkirche 73; *79, 80, 81*
Kronentor 26
Pavillion 26
Wieskirche 50, 58; *33, 51, 52*
Zwinger 24, 26, 32, 73; *17*
Dorset 99
Drottningholm, teatro di 107; *116*
Dublino, Royal Exchange (City Hall) 143; *143*
Ducerceau 84
Durand, J.-N.-L. 130; *137*
Du Ry, Simon Louis *133*

Edimburgo, Calton Hill
Bridewell 139
New Town 165; *172*
Effner 46
Eigtved, Nicolas 160; *168*
Elisabetta Petrovna, imperatrice di Russia 34, 94
Enrico IV di Francia 155, 162
Escorial, palazzo dell' 37, 45
Eugenio di Savoia, principe *24*

Federico II di Prussia 31, 123
Federico II, langravio d'Assia 125
Federico III, elettore del Brandeburgo e re di Prussia dal 1701, 23
Federico V di Danimarca 160
Filippo II di Spagna 45
Filippo V di Spagna 37, 61, 154
Fischer, Johann Michael *126*
Fischer von Erlach, J.B. 9, 17, 21, 23, 24, 39, 42, 118, 128; *10, 11, 34, 35, 36, 127*
Fontana, Carlo 24, 68, 69, 136
Fonthill, abbazia di 94; *104*
Fuga, Ferdinando 54, 128; *136*

Gabel 42; *40*
Gabriel, Jacques-Ange 83, 84, 91, 107, 157; *91, 92, 118, 164, 165*
Gabriel, J.J. 155; *163*
Galilei, Alessandro 54, 58; *56*
Gandy, J.M. *154*
Garrick 116
Genova, Pammatone 128
Ghent, "Maison de force" 138; *144*
Gibbs, James 69, 82, 122, 149; *75, 76, 77, 130, 131*
Gilly, Friedrich 100
Giovanni V del Portogallo 37, 66
Gondoin, Jacques 88; *97*
Gosport, ospedale di *138*
Granada, certosa di 63; *65*
Gripsholm, teatro di 107; *117*
Guarini, Guarino 42; *4*
Gwinne, John 152; *160*

Hadfield, George 103
Händel, Georg Friedrich, 29
Hardouin-Mansart, Jules 11, 14, 83, 152, 160; *6, 7*
Harewood 99
Harleian, collezioni 124
Hawksmoor, Nicholas 24, 69, 94, 122; *73, 74, 103, 129*
Héré de Corny, E. 160; *166, 167*
Hereford, cattedrale di 94
Hildebrandt, Lukas von 9, 24, 27, 29, 30, 42, 46; *15, 16, 19, 40*
Holkham 123
Holland, Henry 116; *125*
Hoppenhaupt, Johann Michael 32
Houblon, John 145
Howard, John 136, 138, 140; *144*
Hume, David, 105

Jacobsen, Theodore 134; *141*
James, John *103*
Jefferson, Thomas 101, 102
Jones, Inigo 10, 13, 23, 39, 83, 145, 162
Juvarra, Filippo 37, 54, 56, 65; *30, 57*

Karlsruhe 153; *162*
Karlsruhe (Pokoj) 153
Kassel, Museum Fredericianum 125; *133*
Kedleston Hall 91
Kent, William 82, 92, 94; *102*
Kew Gardens, pagoda dei 101; *111*
Kladruby 44
Knight, Richard Paine 93, 97
Knobelsdorff, George Wenzeslaus von 31, 32; *26*

Labacco, Antonio da 22
Laborde 162
La Granja 65
La Malgrange 33
Latrope, Benjamin Henry 102, 103, 139; *113, 147*
Laugier, abate 15, 59, 77, 80, 85, 98, 101, 106; *8*
Leblond, Jean-Baptiste 34; *28*
Leczinski, Stanislas 160
Ledoux, Claude-Nicolas 80, 86, 87, 100, 139, 167, 169; *94, 174*
Le Grand e Molinos 142; *150*
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 116
L'Enfant, Pierre 167, 169
Leningrado, *vedi* Pietroburgo
Le Nôtre, André 152, 165, 167
Leopoldo I d'Austria 17
Leopoldo, duca di Lorena 33
Le Roy, Jean Baptiste 128, 130
Le Roy, J.D. 77; *84*
Lescot 84
Le Vau, Louis 11, 152
Lione 128
Hôtel Dieu 128; *135*
teatro 110
Lisboa, A.F. 68
Lisbona (Belem) 160
chiesa di Memoria 68
Praça do Comércio 160; *169*
Locke 105
Londra 91, 102, 128
Banca d'Inghilterra 145-149; *152-156*
Banqueting House 23
Bedford Square 163
Bedlam Hospital 130
Blackfriars Bridge 143
Borsa del grano, Mark Lane 142; *149*
Borsa Valori 143
British Museum 124, 127
Bunswick Square 163
Cavendish Square 163
Christ Church, Spitalfields 69; *73*
Council Chamber 145
Court Room Suite 149
Covent Garden 39, 162
Drury Lane, teatro di 116; *124, 125*
Fitzroy Square 163
Foundling Hospital 134; *141*
Grocers'Hall 145
Grosvenor Square 163
Guide Hall 145
Gwinne, progetto di 152; *160*
Hanover Square 163; *170*
Haymarket 116
Holloway, prigione di 141
King's Theatre 116
Lincoln's Inn Fields 145
London Hospital 134; *142*
Mecklenburg Square 163
Middlesex Hospital 91, 134; *140*
Newgate, penitenziario di 138, 139, 140; *146*
Portman Square 163; 98
Reduced Annuities Office 149
Regent's Park 165
Regent Street 165
Royal Academy 140
Sommerset House 91, 102, 128; *100*
St. Anne, Limehouse 69; *74*
St. Bartholomew's Hospital 134
St. James's Square 163
St. John's Smith Square *78*
St. Luke's Hospital 130
St. Martin-in-the-Fields 69, 149; *76, 77*
St. Mary-le-Strand 69; *75*
St. Paul's 39, 58, 69, 162
St. Thomas's Hospital 134
Westminster, abbazia di 94, 134; *103*
Westminster Hall, Law Courts 94
Westminster Hospital 134
Whitehall, palazzo di 23
Louis, Victor 88, 110, 111; *120, 121, 122*
Ludwig (Ludovice), J.F. 68; *70, 71*
Ludwigsburg 153
Luigi XIV di Francia 11, 13, 22, 33, 37, 59, 152, 153, 155
Luigi XV di Francia 59, 83, 155, 157, 160
Luigi XVI di Francia 122, 130

Maderno, Carlo 7, 54
Madrid, Palazzo Reale 65
Maffei, conte Scipione 123
Mafra, palazzo-monastero di 37, 66, 122; *70, 71*
Mainwaring, Boulton 134; *142*
Malton, James 99, 100; *109*
Mansart, François 11, 13, 24, 58
Mansart, Jules Hardoin, *vedi* Hardoin-Mansart
Marchionni, Carlo 123, 124; *132*
Maria Antonietta di Francia 98; *107*
Marivaux, Pierre Carlet de, 110
Marly 11
Massimiliano Emanuele di Baviera 30, 34, 46
Meissonier, Juste Aurèle 14
Melk, abbazia di 46, 118; *45, 128*
Mengs, Anton Rafael 124
Mereworth 80; *88*
Michelangelo 9
Milano, La Scala 110; *119*
Mylne, Robert 143
Milton Abbas 99; *108*
Monaco
Amalienburg (Nymphenburg) 30; *24*
Gliptoteca 125
Reichen Zimmer (Residenza Reale) 30; *25*
Residenztheater 106; *115*
S. Giovanni Nepomuk 50; *48, 49*
Montesquieu 105
Montpellier 155
Nancy *166, 167*
Place de la Carrière 160
Place Stanislas 157, 160
Napoleone 157
Napoli, Albergo dei Poveri 128; *136*
Nash, John 165
Nazzoni (Nasoni), Niccolò 68
Necker, madame 130
Neresheim, abbazia di 54
Nerone 21
Neumann, Balthasar 9, 27, 29, 50, 54; *22, 23, 53, 54, 55*
Neustrelitz 153
New Orleans, Place d'Armes 166
Newby 123
Newton, Isaac 85, 105
Nicole, Nicolas 59; *61*
Nîmes, Maison Carrée 77, 101
Northleach, carcere di 140; *148*
Novosielski, Michel 116

Ocotlan, santuario di 66; *68*
Oporto, São Pedro dos Clérigos 68
Oppenordt, Gilles Marie 13, 24
Orleans, Sainte Croix 59
Ottobeuren 58; *126*
Oxford
All Souls'College 122
Codrington Library 122; *129*
Radcliff Camera 122; *130, 131*
Oxfordshire 92

Paine, James 135; *140*
Palmstedt, Erick *118*
Palladio, Andrea, 10, 13, 77, 80, 82, 83, 96
Parigi
Académie Française 13
Académie Royale d'Architecture 11
Bagatelle 88; *95*
Barrière de la Villette *94*
Bois de Boulogne 88
Collège Mazarin 11
Comédie Française 110, 111
Ecole de Médecine 88; *97*
Ecole Militaire 83
Halle du blé 142, 143; *150*
Hôtel Brunoy 85
Hôtel de Salm 88; *96*
Hôtel Dieu 128, 134, 137
Invalides 11; *6*
Louvre 9, 11, 22, 32, 84, 127, 160; *5*
Madelaine 157, 160
Manifactures Royales 11
Notre Dame, cattedrale di 128
Odéon 110; *123*
ospedale de La Roquette 130; *137*
ospizio Beaujon 130
Panthéon 39, 84, 110; *62, 63, 64*
Place de la Concorde 155, 157, 160; *164, 165*
Place de Victoires 11, 155, 165
Place des Vosges 155, 162
Place Vendôme 11, 155
Pont de la Concorde 157
Rue de Rivoli 157
Rue Royale 157
Saint Denis, monastero di 56
Sainte Geneviève 39, 59, 84, 94, 106
Saint Sulpice 58, 83; *60*
Patte, Pierre 152; *159*
Peacock, James 153
Penn, William 166
Permoser, Balthasar 26
Perrault, Claude 11, 84; *5*
Petit, Antoine 128, 130
Pevsner, Nikolaus, 116
Peyre e de Wailly 11; *123*
Philadelphia
Banca di Pennsylvania 103; *113*
Piermarini, Giuseppe 110; *119*
Pietro I di Russia 34
Pietroburgo 154
Anichkov, palazzo 34
Palazzo d'Inverno 34, 37; *29*
Palazzo Inglese (Peterhof) 96
Peterhof 34, 96; *27*
Tauride, palazzo 94
Tsarskoe Selo, palazzo di 34, 94, 101; *28, 106*
Pio VI, papa 126
Piranesi, Giovanni Battista 15, 37, 76, 80, 86, 89; *83, 132, 145*
Plaw, John 98
Pommersfelden 27; *18, 19*
Pope, Alexander, 92
Pöppelmann, Mathaeus Daniel 9, 24, 26; *17*
Potsdam
Neues Palast 31
Sans-Souci 32, 123; *26*
Stadtschloss 31
teatro 107
Poyet, Bernard 130; *137*
Pozzo, Andrea 68
Prandtauer, Jacob 46; *45, 118*
Price, Uvedale 93, 97

Quarenghi, Giacomo 94, 96, 101

Radcliffe, John 122, 135
Raguzzi, Filippo 151, 152; *158*
Rastrelli, Bartolomeo Francesco 34, 37; *28, 29*
Rennes 155
Repton, Humphry 93
Revett, Nicholas 77; *85*

Rheinsberg, teatro di 107
Richmond, (Virginia)
  prigione 139; *147*
  Campidoglio 102
Röhr 50; *46*
Roma
  Colosseo 110
  Museo Capitolino 123
  Museo Pio Clementino 125, 126; *134*
  palazzo Odescalchi 22; *2*
  palazzo Sciarra 22
  Pantheon 149
  Piazza di Spagna, scalinata 152; *157*
  Piazza Sant'Ignazio 151; *158*
  Quirinale 23
  Sant'Andrea al Quirinale 42, 47; *1*
  San Carlo alle Quattro Fontane 42; *3*
  San Giovanni in Laterano 54, 58, 83; *56*
  Sant'Ignazio 44
  Santa Maria Maggiore 54
  San Michele, prigione di 136, 138
  San Pietro 7, 54
  Vaticano 125
  villa Albani 123, 124; *132*
Romano, Giulio 138
Rousham 92
Rousseau, Jean Jacques 87, 98, 105
Rousseau, Pierre *96*

Sacchetti, Giovan Battista, 65
Sally 160
Salisburgo
  Kollegienkirche 42; *36*
  Ospedale di San Giovanni 128
Salisbury, infermeria di 135; *143*
Salzdahlum, palazzo di 123
Sampson, George *152*
Santiago de Compostela, cattedrale di 64; *67*
Santini Aichel, Giovanni 44; *41*
São Francisco, São João d'El Rei, chiesa di 68; *72*
Savannah 166
Scamozzi, Vincenzo, 82, 83
Schatzkammer 123
Schlüter, Andreas 23, 24; *12, 13*
Schwetzingen, teatro di 107
Sedlec 44; *41*
Serlio, Sebastiano, 77, 97
Servandoni, J.N. 58; *60*
Sheridan 116
Simonetti, Michelangelo 126; *134*
Sloane, Hans 124
Smeaton 103
Soane, John 80, 100, 103, 149; *154, 155, 156*
Soufflot, Jacques Germain 59, 84, 94, 106, 110, 128; *62, 63, 64, 135*
Spalato, palazzo di Diocleziano 77; *86*
Starov, I.Y. 94
Steinhausen 50; *50*
Stern, Raffaello 126
Stoccolma
  Palazzo Reale 22; *14*
  Katarrinakyrka 73
Stonehouse, Naval Hospital 130, 134; *139*
Stowe 92; *101, 102*
Strawberry Hill 94; *105*
Stuart, James 77; *85*
Stupinigi, casino di caccia 37; *30*
Syon House 91; *99*

Taylor, Robert 145, 149; *153*
Temple 92
Tenon, J.R. 130, 134
Tessin, Nicodemus 22, 23; *14*
Tiepolo, Giambattista *23*
Toledo, cattedrale di 63; *66*
Tomé, Narciso 63
Torino
  Palazzo Madama 37
  Chiesa del Carmine 56; *57*
  San Lorenzo, chiesa di 42; *4*
  Superga, basilica di 56; *58*
Twickenham 94

Urbano VIII, papa 41

Vallée, Johan de la 73
Vallinotto, chiesa di 56; *59*
Vanbrugh, John 24, 27, 29, 54; *20, 21, 102*
Vanvitelli, Luigi 37; *9, 31, 32*
Versailles 11, 17, 21, 29; *91, 92, 107, 118*
  Grand Trianon 167
  Petit Trianon 84, 98
  teatro 107
Vicenza, Rotonda 82
Viel, Charles-François 128, 130
Vienna
  Belvedere 24, 29, 42; *15, 16*
  Hofbibliothek 118; *127*
  Karlskirche 39; *34, 35*
  Schönbrunn, palazzo di 17, 21, 29; *10*
Vierzehnheiligen 50, 58; *53, 54, 55*
Vignola, Iacopo Barozzi, detto, 152
Vitruvio 10, 11, 13, 77
Vittone, Bernardo 56; *59*
Vittoria, regina d'Inghilterra 163
Vittorio Amedeo II di Savoia 54, 56
Voltaire 105

Walpole, Horace 94; *105*
Wanstead, villa di 82; *89*
Ware, Isaac 94
Washington
  Campidoglio 103, 167
  Casa Bianca 167
  The Mall 167
Weltenburg, abbazia di 47; *47*
Wilhelm, Karl 153
Wilhelmsbad, teatro di 107
Wiltshire 94
Winckelmann, J.J. 76, 77, 80, 124
Wolfenbüttel, biblioteca di 116, 118
Wood, John 99, 135, 164, 165; *143, 171*
Wren, Christopher 23, 39, 69, 73, 83, 94, 116, 122
Württemberg, duca Eberhard Ludwig 154
Würzburg Residenz 29; *22, 23*
Wyatt, James 94; *104*

Yaguaron 66
York, Assembly Rooms 82; *82*
Yorkshire 99

Zemtsov 34
Zimmermann, Dominikus 50; *33, 50, 51, 52*
Zimmermann, Johann Baptist 50